# *Autoficción:*

## ESCRIBE TU VIDA REAL O NOVELADA

Silvia Adela Kohan

*Guías + del escritor*

# Índice

Silvia Adela Kohan

# Autoficción: escribe tu vida real o novelada

ALBA

Escribir un libro verdadero es saber traducir el que ya existe en cada uno de nosotros.

MARCEL PROUST

La vida es un proyecto estúpido y sin sentido. La única manera de sobrevivir es contarse mentiras.

WOODY ALLEN

Yo creo que el mundo actual es tan incierto que el aporte mayor de la literatura son las buenas autobiografías, que profundicen, que exploren, que interroguen y lo cuenten, sobre todo que cuenten lo que nadie ha contado: la singularidad de una vida, porque cada una es diferente.

JOYCE CAROL OATES, *Memorias de una viuda*

# Entrada

Autoficción es el relato que nos hacemos de nuestra vida y la manera en que se la contamos a los demás. Este libro te ofrece las claves para escribir tu vida a tu manera, como autobiografía o novela. Te orienta ante la duda: «¿Quiero escribir mi autobiografía o quiero escribir una novela que contenga aspectos de mi experiencia vivida?». Ambas opciones forman parte de la autoficción: la autobiografía se completa con la imaginación y los datos autobiográficos alimentan la novela. Como dice Antonio Skármeta «... al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano». Escribir autoficción es otorgarse un espacio para hablar de uno mismo, con uno mismo y/o con los lectores.

Hay cosas que solo pueden decirse por escrito. Cada día lo compruebo durante mis cursos, en los textos de mis alumnos. Desde hace tantos años y tantos libros, soy testigo del antes y el después de la práctica de la escritura y sus consecuencias, un placer que todos deberían experimentar naturalmente. Al menos, deberían escribir su vida, un proceso con muchas puertas, muchos caminos y otros tantos puertos de llegada.

En este sentido, te decía que este libro es especial, no es un libro más. Te proporciona pistas para recrear tu mundo y «escribirte» en libertad, como forma de autoconocimiento y de creación literaria. De reconocer tu vida en tu estilo, y viceversa. De ser valiente.

Te conecta con tu Yo y con tu propia música interior.

Te indica los caminos del relato autobiográfico.

Te sugiere modos de utilizar los recuerdos.

De practicar hasta dar con tu voz (con tu estilo).

De tirar de los hilos.

De activar los sentimientos.

De revivir los tiempos y los lugares.

De experimentar con los focos y los filtros.

De permitir hablar a las voces agazapadas en tu interior.

De ser a la vez sujeto y objeto de lo narrado.

De evitar que lo real estropee una buena historia.

Entretanto (o entre tanto), incluyo ideas y ejercicios inspiradores para acopiar material, potenciar la creatividad y la sinceridad, usar con precisión las estrategias del oficio esenciales para: 1) contar tu vida e indagar en su centro y/o 2) traspasar lo autobiográfico a la ficción.

Y preguntas operativas, notas sobre lo que me ha proporcionado la escritura de mi propia autoficción, listas variadas (de las que Umberto Eco y Ray Bradbury me mostraron el valor) y aportes de otros escritores.

Comprende cinco partes:

1. El placer de imaginar tu vida
2. Claves de la autobiografía clásica
3. Acopiar material para tu libro
4. Acicates de la creatividad
5. Técnicas de lo autobiográfico a la ficción

***De mis notas***

*Escribir autoficción me ha hecho sentir libre y autorizada.*

# PRIMERA PARTE
# El placer de imaginar tu vida

«¿Te lo inventas y dices que es tu vida?», me preguntó interesado otro escritor en el Festival literario de Coruña, en el que ambos participábamos, cuando le conté un episodio de mi autoficción. Insistí en que todo era cierto y, tras su expresión de extrañeza, me puse a escribir este libro.

Supongo que buena parte del placer consiste en escribir la propia vida para leernos a nosotros mismos. Y dado que no recordamos más que fragmentos, reemplazamos de modo involuntario lo olvidado por lo imaginado. Es así porque la memoria y la imaginación forman parte de los mismos procesos mentales. Imaginar −del mismo modo que recordar, sentir, pensar o mirar− es un acto autobiográfico.

Lo maravilloso es que una vida real pueda llegar a leerse con la emoción de una gran novela.

# 1. La autoficción: un proceso con puertas y ventanas

Sabes que quieres escribir tu vida pero no sabes qué quieres transmitir o no encuentras las herramientas acertadas.

Empieza paso a paso. No pretendas alcanzar resultados, sino profundizar en el proceso. Empieza con la seguridad de que estás autorizado, estás autorizada, a interpretar tu historia personal como te plazca, a destacar los momentos que desees destacar, con la actitud más afín a lo que sientes, y a otorgarle el formato que prefieras: ya sea como modo directo de transmitir vivencias o experiencias en una autobiografía clásica, o como modo indirecto, mediante pinceladas, recortes, relatos independientes o un procedimiento narrativo que alimente un buen cuento o una buena novela.

Un mecanismo estimulante cuando escribimos una novela es abordar lo imaginado como si formara parte del recuerdo. Del mismo modo, podemos hacerlo cuando escribimos una autobiografía. Se trata de transitar por la atractiva, ¿misteriosa?, frontera entre realidad y ficción.

En suma, éste es el territorio de la autoficción:

### Uno. Entre lo real y lo imaginado

Autoficción no son memorias, no son diarios, no son biografías: asimila la autobiografía, los diarios, las memorias, el ensayo, la novela, la filosofía, la poesía. Es un territorio indefinido entre lo real y lo imaginado. En ocasiones, es más cercana a la escritura autobiográfica propiamente dicha; en otras, a la novelesca, siempre conectada de alguna manera a la experiencia vivida. Es la escritura del Yo que se diversifica y ocupa todos los espacios.

Autoficción es ese acto en el que mi experiencia se convierte en ficción.

## Dos. Escritura del Yo

La autoficción o ficción del yo o la *true novel* o metaficción se remonta a antiguos textos y mitos religiosos en los que alguien crea un mundo para incluirse y narrarse, reinventándose a gusto, de modo consciente o inconsciente. Muchos escribieron autoficción, aunque no se conocía como género: *El nacer del día,* de Colette, *Nadja,* de André Breton, *De un castillo a otro,* de Céline, o *Retrato de un artista adolescente,* de Joyce. Al fin, Serge Doubrovsky esgrime el término para una ficción de hechos reales o un relato en el que la ficción está puesta al servicio de la finalidad autobiográfica. En su novela *Fils,* él es el objeto y el sujeto de la historia. Afirma que no se trata de contar la vida tal como se desarrolló, sino de manera no lineal y dislocada, de modo que surja lo que pueda tener de interesante. Lo retomo para tu reflexión y puesta en escena:

Contar la vida de una manera dislocada, de modo que surja lo que pueda tener de interesante.

## Tres. Fuerzas del inconsciente

En nuestra aprehensión de la realidad, hay siempre una parte de ficción. Imposible recordar las complicaciones minúsculas, las minucias de la realidad. Es menester inventar o exagerar los detalles o las bisagras.

Ya dice Nietzsche que hacer venir el recuerdo no depende de la voluntad y que tampoco producimos los pensamientos que queremos y cuando queremos. Lo que llega a la consciencia proviene y depende de poderes y fuerzas del inconsciente. En este sentido, recuerdos y pensamientos son «ficciones del yo» que la autoficción pone en movimiento.

La memoria juega con los recuerdos, los disgrega y los asocia con otros o con la fantasía de algo que pudo haber sido, pero no fue. Cada recuerdo está plagado de agujeros que suplanta nuestra fantasía, lo que queda fijado es fragmentario y ambiguo.

***De mis notas***

*El pasado se infiltra en mi relato, incierto, pero cierto. La incertidumbre me incita a probar, tanteo y avanzo.*

## Cuatro. Reconstrucción de la memoria

El individuo es libre de organizar su propio banco de datos, porque la

memoria no solo responde al instinto, va unida a la inteligencia. En este sentido, Jean Piaget, que vincula la memoria con la inteligencia, dice: «Se supone que la realidad está organizada y basta abrir los ojos y percibirla. Pues con esa misma ingenuidad se contemplan los recuerdos. Se supone, sin discusión, que la organización del pasado ya está constituida. La memoria nos lo entregaría tal cual. Por el contrario, cuando comprendemos que para descubrir una organización es necesario construirla, o al menos reconstruirla, las cosas se presentan de manera distinta. Pero hacer esto es función de la inteligencia».

En su matiz de biografía, nos lleva a recopilar datos reales que dan cuenta de nuestro lugar en el mundo. En su matiz de ficción, nos permite reinventarnos desde un nuevo enfoque, teniendo en cuenta que entre la novela y la autobiografía hay una gran variedad de formas y estrategias y una infinidad de posibilidades.

Autoficción es mirar dentro de ti misma o de ti mismo y escribir desde allí.

## Cinco. Contradicciones productivas

La novela autobiográfica disimula su contenido real, pero siempre ofrece pistas de lo biográfico. A su vez, la autoficción establece sus pilares en la autobiografía, pero esos pilares se afirman en el territorio de la ficción, va y viene entre el registro experimentado y el imaginario.

Ser consciente de las consecuentes contradicciones nos proporciona una mayor libertad, nos aleja de premisas, postulados y reglas, nunca mejor dicho: no hay recetas para la autoficción.

¿A qué contradicciones me refiero?

Mientras que los hechos narrados en una novela son recordados por el protagonista y no hay más posibilidad de que hayan ocurrido de otra manera que la que tú decidas, en la autobiografía tú eres el protagonista y no estás seguro de haber vivido, de haber sido testigo de lo que narras, de si lo has oído repetir muchas veces a tu familia y te ha quedado fijado como real. Por otra parte, la probabilidad al escribir tu relato autobiográfico es que exageres unos hechos y omitas otros, eso es algo propio de la ficción.

## Seis. Por qué es el género de esta época

Frente a una realidad incomprensible, los lectores buscan respuestas en la vida de los demás, se identifican con el narrador o la narradora que se autoexpresa y les tranquiliza descubrir que a otras personas les pasan y

sienten cosas parecidas, aun cuando no lo sean tanto. Lo dice María Zambrano: «Igual que la novela requiere un lector individual y silencioso, la escritura autobiográfica, por su propia naturaleza, habla directamente a un lector que lee en silencio y que compara instintivamente lo que está leyendo sobre el "yo" del autor con su propio ser personal».

Es esta también la época del mestizaje, de la que la autoficción se alimenta.

## Siete. Autobiografía fragmentaria

La idea de autoficción coincide también con la de autobiografía fragmentaria que toma algún aspecto extravagante, en el sentido de rompecabezas, calidoscopio. *Autobiografía fragmentaria* llama Peter Handke a su *Ensayo sobre el lugar silencioso,* en la que alterna su trayectoria personal y sus reflexiones sobre la necesidad de retiro, una divagación sobre el valor contemplativo del cuarto de baño.

Comenta Handke en una entrevista del diario *El País,* refiriéndose también a sus libros anteriores: «Son fragmentos en los que se dejan muchas cosas abiertas, hay niveles diversos, hay lagunas y hermosos desiertos y mucho suspense para nada». Y añade: «Siempre pensé que la vida es demasiado corta para escribir una autobiografía de verdad. [...] Siempre he pensado que la vida está para ser transformada a través de la escritura en ficción. Como dijo Hermann Hesse una vez: "Hace tiempo que echo de menos el peligro de la ficción". Toda esa escritura de reportaje que pretende reproducir en escala de uno por uno la realidad es falsa: no existe la reproducción uno por uno. La invención, la ficción son la verdad. Cuando en la experiencia destella la chispa de la invención, ahí la vida es divina».

## Ocho. Fabulación enmascarada

Que lo ficticio parezca verdadero y que lo verdadero se pueda tomar como inventado es un atractivo para el lector que avanza en la lectura intentando adivinar qué es lo vivido y qué lo imaginado. En su caso, la intriga provendrá también del intento por descubrir si el escritor vivió o no los hechos contados.

Es ilustrativo esto que relata Truman Capote: «Una porción muy reducida de mis novelas es autobiográfica. Una parte pequeña es sugerida por incidentes y personajes reales, aunque todo lo que un escritor escribe es en cierto sentido autobiográfico. *El arpa de hierba* es lo único que he escrito tomándolo de la realidad, y naturalmente todo el mundo pensó que

era inventado, mientras que *Otras voces, otros ámbitos,* que lo es, lo leyeron como una obra autobiográfica».

Si un escritor empieza su novela en primera persona y esa primera persona dice: «Anoche soñé con el funeral de mi madre» o «Escribo en una libreta con tapas de hule», ¿imaginas que la frase proviene de la vida del autor o la autora? ¿Pero acaso importa saberlo? Lo que importa es que parezca vivido y que sea vívido.

John Banville no se fía de la memoria y dice que si escribiera su autobiografía «estaría todo equivocado y alterado. Todo sería mentira. La gente me pararía y me diría: "Eh, eso no fue así". El problema es que si intentara ser honesto sucedería lo mismo. Así que prefiero escribirla deliberadamente alejada de la realidad».

Por su parte, dice Isaac Bashevis Singer en la nota de autor que «ninguna autobiografía puede por sí misma convertirse en un texto literario atractivo, de modo que hace falta retorcerla hasta que dé su nota».

Puesto que el escritor está sobredeterminado por su historia personal, sus obsesiones, sus traumas, sus logros, sus pesares, por su ideología, sus creencias, los mandatos, los sentimientos, su escritura es siempre una forma de autoficción. Así, todo lo que escribimos es de algún modo autobiográfico, pertenece a la novela que es nuestra vida, incluso este libro en que te cuento cómo lo haría yo lo es, pasa por mi filtro, por mi voz, por mis deseos de acompañarte en la escritura de tu libro.

Así sea que inclinemos más la balanza hacia lo vivido real o que lo hagamos hacia lo inventado, nos estaremos aventurando por los dominios de la fabulación.

***De mis notas***

*La autoficción me contiene, a la vez que contiene los mundos que vivo en este mundo.*

# 2. Autonarración y reinvención

Le preguntan a un escritor si tan interesante es su vida que merece un libro. Responde: «No, por eso me la invento».

## Narrarte

Nos relatamos constantemente a los demás y a nosotros mismos. Cuando explicamos aquello en lo que creemos o de lo que dudamos, cuando contamos un hecho vivido, estamos mostrando quiénes somos. Así nos presentamos al mundo, con o sin convicción, con firmeza o incertidumbre, con ímpetu o serenidad, con pudor, con humildad. La autonarración traduce (o al menos debería traducir) la forma de vernos interiormente; y se completa en cada ocasión con los gestos y las acciones. Tal como nos mostremos, así seremos vistos por los demás. Es la autobiografía oral que desarrollamos inevitablemente a medida que vivimos. Si prestamos atención a todo esto y llevamos un registro, tendremos abundante material para la autobiografía escrita, que podremos dirigir en una u otra dirección.

Es muy placentero contar cosas vividas por distintos motivos (tantos como personas existen). Pero el objetivo es también no caer en la trampa de lo que nos contamos.

Somos un enigma para nosotros mismos y también lo son los demás para nosotros, como dice Borges. Por consiguiente, las preguntas son una herramienta útil en el camino del autoconocimiento y de una autonarración más auténtica. Por ejemplo, si te preguntases:

«¿He sido capaz de hacer lo que quería hacer?».

Y si encontrases razones para demostrar que lo has sido, insiste con más preguntas:

«¿Acaso era eso lo que verdaderamente habría querido?».

A la idea de autonarración se suma la de las *memoir,* que Gore Vidal define diciendo: «*memoir* es cómo uno recuerda su propia vida, mientras que la

autobiografía es historia; requiere investigación, fechas y chequear los hechos». Podemos incluir en esta modalidad a Martin Amis, que nos amplía este apartado con la reflexión que hace en las primeras páginas de *Experiencias,* en las que dice precisamente que no solo recuerda, sino que «hace memoria» (sobre su padre Kingsley Amis, la desaparición de su prima Lucy a manos de un asesino o su relación con Saul Bellow y Christopher Hitchens):

> Antes solía decirse que todos llevamos un novelista dentro. Y yo me lo creía; y sigo creyéndolo en cierto modo. Si eres novelista tienes que creerlo, porque forma parte de tu trabajo: pasas mucho tiempo escribiendo las ficciones que otra gente lleva dentro. Es ahora, sin embargo, en 1999, cuando uno se ve quizá forzado a poner en duda la afirmación de partida: lo que todo el mundo lleva dentro, actualmente, no es una novela sino unas memorias.
>
> Vivimos en la era de locuacidad de masas. Todos escribimos algo, o al menos hablamos de ello: memorias, apologías, currículum vitae, apasionados ruegos o protestas. Pero nada, por ahora, puede competir con la experiencia –tan irrefutablemente auténtica, tan pródiga y democráticamente dispensada–. La experiencia es la única cosa que compartimos por igual (es algo que todo el mundo siente).
>
> Estamos rodeados de casos especiales, de alegatos especiales..., e inmersos en una atmósfera de celebridad universal. Yo soy un novelista, y mi oficio me ha enseñado a utilizar la experiencia para otros fines. ¿Por qué habría, pues, de contar la historia de mi vida?

Y yo agrego: sin embargo, recurrimos a la experiencia tanto en la novela como en el ensayo y en la autoficción. ¿Las diferencias?

En el ensayo, eliges los hechos de los que vas a hablar.

En la ficción, los hechos te eligen y te empujan en determinada dirección.

En la autoficción, el punto de partida lo impone la realidad a través de la experiencia vivida.

**Ejercicio inspirador**

*Yo en el espejo*

Completa

Cómo me imagino:

Cómo creo que me recuerdan:

Cómo creo que me ve un peatón:

Cómo creo que me piensa o me pensaba mi padre:

Qué creo que dicen de mí mis amigos:

Cuál es la diferencia entre el/la que yo era diez años atrás y

ahora:

Quién crees que te comprende:
Quién crees que te rechaza:
Quién crees que te aprueba:

## Reinventar, crear

Especifica Gérard Genette que debemos entender el relato autobiográfico como un relato en el que el autor advierte: «Yo, autor, voy a contaros una historia, cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido», es decir que la autoficción puede simular una historia autobiográfica con elocuencia y, sin embargo, tratarse de una seudoautobiografía, o de una autobiografía en el molde de una novela.

En cualquier caso, acaba siendo una reinvención. Es inevitable que se omitan intencional o inadvertidamente ciertos aspectos, aparte de que es indispensable valerse de informaciones ajenas para completar datos o enriquecer el conocimiento de sucesos. Con frecuencia, hay quienes modifican su historia personal para hacerla coincidir con sus ideas o sus creencias.

Modifico el pasado si pongo otras palabras de él. Por otra parte, nunca corresponde a la realidad, habré añadido, habré eliminado, habré reconstruido, habré tratado de reparar o de apartar. Sencillamente, desde el momento que imponemos a los acontecimientos reales una trama que los selecciona, los destaca y los ordena, no se refleja la vida tal como es sino como podría ser, y ya estamos en el plano de lo imaginario.

Lo sabe bien Julia Kristeva: «Alguna persona me dice de tal o cual episodio que escribí: "Pero no fue así" y me cuenta cómo fue… No se trata de eso. Yo ya sé que en realidad no fue así. No es mi intención registrar acontecimientos exactamente como fueron, sino recrear».

Lo más importante no es que los hechos que narras no sean ciertos o exactos. Lo importante es que tú los sientas ciertos y exactos: la verdad suele estar más próxima a la imaginación, la inteligencia o el amor que a la realidad.

Hay quienes dicen: «Mi vida es una novela» y cuando la escriben, la historia resulta lineal, intrascendente y hasta aburrida para ellos mismos; o tras veinte o treinta páginas no pueden agregar nada más.

Por el contrario, otros creen que no tienen nada para contar y envidian a los que experimentaron situaciones especiales, momentos dramáticos o aventuras impresionantes, como (así lo piensan) también les pasó a los escritores que se han consagrado con la publicación de esas experiencias.

¿Cuál es el fallo tanto en los primeros como en los segundos?

Poner el acento en el contenido. Cualquier historia es válida si se cuenta a través de un filtro peculiar, ya decía Coetzee que no hace falta tener una vida especial, hace falta una mirada propia.

> ✎ **Atención.** Entonces, reinvención, sí, pero que tiende a profundizar en el centro del relato, en su esencia.

### La lucha con el pudor

De acuerdo, el escritor inventa a la busca del sentido de su relato, en su intento por trascender la realidad, pero inventa o reinventa para resaltar su propia verdad. Por consiguiente, la buena literatura cuenta mentiras que son más verdaderas que lo real.

Sin embargo, mentir no es escapar de la verdad, no lo es callar lo que se sabe y debería ser el nudo del relato porque es el que otorga la significación al mismo, pero su autor o su autora no se atreven a decirlo, y en ese no atreverse se interrumpe el flujo de la verdad. Mentir no es mentirte. Ni el miedo ni el pudor son buenas compañías en el camino de la autonarración ni en el de la reinvención literaria.

Lo ejemplifico con uno de tantos casos en mi haber. Una chica de unos treinta años me envía su «novela» autobiográfica (ella la llama novela) para conocer mi opinión. Relata su historia de hija adoptada. Está convencida de que solo necesita una revisión de estilo y que le servirá muchísimo a otros hijos adoptados. «Cuento toda la verdad, cuento cómo fue», me advierte. A medida que lo leo, esa verdad no asoma entre la enumeración de explicaciones y datos que no particularizan el tema. Ante la serie de generalizaciones: «Fui adoptada poco después de nacer lo supe a los diez años y lo tomé con naturalidad conocí hace poco a mi familia biológica, etc.», datos en los que no profundiza, y de reiteraciones, llego a la conclusión de que tapa el sentimiento más candente, oculta su verdad. Explica, pero no cuenta.

Siguiendo la ruta del aspecto que reitera a lo largo del libro, doy con la causa: cedió a la presión de miedos y culpa por sentir lo que siente (que me confirmó poco después personalmente respondiendo a mis preguntas). Destaca cuánto quiere a su familia adoptiva mientras pasa de puntillas por el aspecto que la impacta, silencia su grito, no se atreve ni siquiera a insinuar que ante su hermana biológica (a la que acaba de conocer) percibió una corriente afectiva en las entrañas (eso me dijo), no experimentada antes.

Sé que este último debería haber sido el detonante de su libro y que debería haber indagado a partir de allí. Pero no pudo. Sin embargo, la

escritura misma la delata: es evidente que dejar salir la conmoción ante su nuevo sentimiento le provocaría un sufrimiento a su madre adoptiva. Así disfraza la herida, disfraza su proceso, se aleja de sí misma.

Explicar no es contar. Testimoniar o informar tampoco lo es. Y contar es también ser valiente. No decirlo, pero al menos sugerirlo es lo que cabe.

Escucha atentamente a Freud:

> Lo que omitimos sin intención o lo que decidimos omitir puede ser la clave de nuestra verdad. Así también lo que tergiversamos.

Tu misión, entonces, a partir de ahora, es tener el coraje de bucear en la maleza. Te lo recuerdo por si estás instalada o instalado cómodamente −vaya− en tu refugio interior. Adéntrate en los territorios prohibidos. Si mantienes lo que contienen en una zona vedada, permanecen estáticos y te paralizan. Te pierdes la oportunidad de avanzar, de activar un yo dormido.

No es necesario que digas todo en el libro, pero sí es necesario que te sientas libre para hacerlo en los borradores que nadie más que tú leerá, sea lo que sea. De allí saldrá seguramente tu voz más íntima. Cuando releas esos borradores y te descubras en ellos, pondrás los límites, cerrarás alguno de los cajones que abriste, pero conservarás uno de esos tesoros y aunque lo disfraces o lo revistas con otras cosas, habrás dado con la voz que perdurará.

Una actitud prudente da como resultado un tono prudente que no convence a nadie, y menos a ti.

***De mis notas***

> *Me desnudo y a la vez soy capaz de mentir lo que haga falta para reforzar la ilusión de verdad. De este modo, la escritura autobiográfica funciona como un incentivo del acto creativo y como la sustancia de mi relato.*

**Autocuestionario operativo**

Nombra un secreto tabú en tu familia.

¿Cómo reaccionaría uno de tus familiares cercanos si supiera que cuentas ese secreto? Dilo con sus palabras. Di qué sientes.

¿Qué persona de tu familia contaba secretos acerca de otra?

¿A quién le concedían el permiso de decir?

¿Qué se ocultaba en tu familia?

¿Había un momento especial donde se revelaba un hecho o se

contaba un chisme, diciendo: «te lo cuento pero no lo digas»?

¿Había mitos de familia? ¿Cuáles eran?

¿Se distinguía entre cosas que podían contarse en familia y cosas que podían contarse fuera de la familia?

¿Qué le dirías a esa persona de tu familia que hacía comentarios críticos acerca de los demás?

¿Y qué al que permanecía callado?

## El mejor modo de escribir tu historia

> La mejor parte de la biografía de un escritor no es la crónica de sus aventuras, sino la historia de su estilo.
>
> Vladímir Nabokov

En la autobiografía, importa tanto el personaje como los acontecimientos.

En el cuento, importa más el acontecimiento que el personaje

En la novela, creas un mundo de ficción en el que importa qué le pasa al protagonista.

En la autoficción, el acento lo pones tú. En cualquier caso, es nuestra aliada, te facilita el camino, es el territorio para ejercer la libertad.

Desarrollo cada uno de estos puntos en capítulos aparte. Pero antes, ten muy en cuenta lo siguiente:

La escritura autobiográfica o autoficcional lo es por la historia que relatas y debería serlo todavía más por el modo en que la escribes.

*Qué se cuenta*

Contar lo íntimo es una condición inherente a la autobiografía. Una de sus herramientas principales es la evocación. Al evocar, nos reconocemos. No me refiero a conocernos más, sino a la tarea de recuperar momentos vividos y vernos en ellos como en un espejo.

***De mis notas***

*Adentrarme en los recuerdos es hallar lo que había perdido y recrearlo por escrito. Lo escribo para no volver a perderlo y lo integro en mi autobiografía. Lo escribo también para alimentar la ficción.*

*Cómo se cuenta*

Tanto si has vivido una vida placentera como una vida plagada de penalidades y errores, la historia narrada resultará interesante si descubres cómo hacerlo bien.

En principio, las experiencias, las vivencias y las sensaciones forman parte de nuestra vida de modo caótico. Escribirlas es pasar del caos al orden particular de un relato literario en el que las experiencias se transforman, se abrevian o se amplían, pero nunca son iguales a las reales. ¿De aquí provendrá el alegre deseo de escribirlas?

Si los hechos están narrados con un tono convincente, creíble, atrayente, el lector se hace cómplice del narrador-autor o del narrador-personaje, más aún si profundizas en el episodio y llegas a una revelación.

***De mis notas***

*Más que contar mi vida, lo más gratificante ha sido encontrar el modo de contarla.*

En la narración de nuestra vida nada es exactamente como fue, a saber cuánto de ficción hay en el recuento.

Por otra parte, hay innumerables maneras de iniciarla y de finalizarla, diversos puntos de vista desde donde enfocarla, variados aspectos en los cuales detenernos más, formatos y géneros, modos de llevar lo vivido (o lo que se cree que se ha vivido) a la autobiografía o a la ficción.

Cuenta tu historia vivida en alguna dirección. Y hazlo de forma novedosa, desde un punto de vista personal y con sensibilidad.

No es la realidad el objeto de la narración, sino las diversas versiones de la realidad

**Ejercicio inspirador**

Escribe dos versiones distintas del mismo acontecimiento:

1. Desde tu pensamiento consciente: cuenta los hechos como crees que sucedieron y en el orden que sucedieron.

2. Desde las palabras espontáneas que surgen de tu interior:

Activa la invención a medida que escribes.

Cuenta los hechos en el orden que te lleguen al espacio mental y así es posible que asomen los fantasmas.

***De mis notas***

*Reconstruir mi historia es reconstruirme. Presto atención a lo que me ocurre a medida que lo cuento. Cuando lo lea sabré más.*

# 3. Buenos ejemplos de autoficción, por qué y cómo lo hacen

¿Vivir para confesarlo o escribirlo para seguir viviendo?

Estos escritores dicen por qué y cómo lo hacen: la esencia de su escritura, su concepción, su historia personal, sus reflexiones acerca de la amalgama entre lo vivido o lo sentido y la ficción.

En todos los casos, reconocen los beneficios de la autoficción.

El epígrafe de *Demian,* la novela de Hermann Hesse, sugiere que lo que va a contar es la historia de una vida, pero ¿la de quién, del autor, Hesse, o del protagonista ficticio, Emil Sinclair?:

> Quería tan solo intentar vivir aquello que tendía a brotar espontáneamente de mí. ¿Por qué habría de serme tan difícil?

La respuesta podría ser: es la autobiografía de Hesse-Sinclair o de Sinclair-Hesse.

Imre Kertész reelabora experiencias vividas y cuando le preguntan por qué se opone al término ficción autobiográfica, responde:

> Porque todo es ficción, el ser humano es una ficción. Si contemplo mi vida, veo que me hago escritor cuando nada indicaba que lo fuera. No contaba con nada, no conocía nada, no tenía un proyecto, y los que emprendía eran completamente irreales, imposible vivir de ellos o verlos publicados en una sociedad como la de la Hungría comunista. Pero me atenía a esta ficción que me había inventado y llevaba una doble vida: una vida secreta, grandiosa y una vida muy estrecha en la superficie. Me decía entonces que vivía como un escritor inglés: me levanto, reflexiono, escribo algo; lo único que no hago es jugar al golf y al tenis y no conduzco un coche. Me atenía firmemente a esta ficción y así me convertí en una ficción. Lo que me permite escribir de mí mismo como de un extraño, como en *Dossier K.:* es un diálogo, aparentemente es un diálogo entre yo y mí mismo, pero poco a poco aparece una tercera persona que observa discutiendo a estos dos, controlando que, como en una partida de pimpón, intercambiemos correctamente la pelota. Un juego curioso.

Doris Lessing escribió su autobiografía debido a las carencias que vivió durante su infancia y su juventud, buscaba hechos que le permitieran reconstruir su vida según se lo pedían sus deseos y así llegó a la autoficción.

Amélie Nothomb considera que la escritura es un acto reflejo y reflectante. Señala: «Como decía Virginia Woolf, nada ocurre hasta que lo escribes. Suscribo esta frase completamente. A veces me sorprendo a mí misma con lo que sale en el papel. ¡Dios mío! ¿Ésta soy yo? Las palabras son el espejo. Con la diferencia de que cuando te miras en uno real, a veces te encuentras horrible, pero sobre el papel, nunca. Es algo fresco. No resulta ni narcisista ni espantoso, es muy auténtico. Así que finalmente soy como he descrito aquí, y no es tan malo».

Así, se jacta de que sus novelas son autobiográficas al cien por cien. Son autorreferenciales. Ella es la protagonista. Escribe sobre las fronteras exteriores e interiores.

Pero, atención, su sistema es sugerir más que decir todo, allí radica seguramente su atractivo, lo dice así: «En este libro se cuentan tantas cosas como se callan. Hay autores que se desnudan mucho más. Yo creo que hay límites y nunca los traspaso».

Paul Auster reivindica que es ineludible relacionar literatura y experiencia: «El lenguaje es el único instrumento que tenemos para comprender el mundo. Pero al mismo tiempo el lenguaje falsea el mundo. Sabemos que el sistema que nos permite percibir la realidad es un sistema cuya fidelidad es sospechosa».

Así cuenta que el azar como motor de su narrativa proviene de una experiencia vivida narrada en *Diario de invierno:* a los 14 años un rayó cayó sobre un amigo que estaba a su lado y lo mató. Y dice: «Creo que probablemente es lo más importante que me ha pasado. Cambió lo que pensaba del mundo y me enseñó que cualquier cosa puede pasar. Por eso escribí *El cuaderno rojo:* para mostrar con ejemplos de mi vida cuán extraña es la vida. Tendríamos que ser estúpidos y ciegos para decir que el azar no juega un rol en la vida. Para eso tenemos la palabra accidente».

Siempre incorpora algún dato personal en su producción:

En *La trilogía de Nueva York,* un escritor hace de detective tras haber sido confundido con el detective Paul Auster, lo hace encontrarse con un «verdadero» Paul Auster e incorpora datos suyos: no es detective sino escritor, tiene una mujer alta, delgada, rubia y un hijo que se llama Daniel.

En *Leviatán,* el protagonista es también un escritor, su mujer se llama Iris (Siri es la real) y coloca un episodio en la vida del personaje que en *Diario de invierno* cuenta como propio: la madre sube con el chico a la estatua de la Libertad y le da vértigo e inventa un juego para superarlo.

En la película que dirige, *La vida interior de Martin Frost,* el personaje es un escritor que va a pasar una temporada a la casa de una pareja amiga que está de viaje, en un portarretratos se ve que son Paul y Siri.

En *Sunset Park,* la madre de uno de los personajes hace chistes con él un fin de semana y la mujer que limpia su casa la encuentra muerta en la cama días después, con el *New York Times* abierto junto a ella. Así fue la muerte de su madre. El padre de ese personaje también muere como el de él: a punto de tener un orgasmo.

Amos Oz escribe *Una historia de amor y oscuridad,* una autobiografía en forma de novela, en la que prevalecen el amor y la oscuridad. Cuenta la historia de su infancia y su juventud, primero en Jerusalén y después en el kibbutz de Hulda, la tragedia de sus padres, una descripción épica de Jerusalén y de Tel Aviv, que es su reverso, entre los años treinta y cincuenta. Presenta cuatro generaciones de soñadores.

Ricardo Piglia enuncia claramente su programa de escritura: «Las cosas se mezclan, los géneros se cruzan y se contaminan y eso sucede también en la vida. […] Yo paso de un género a otro de una manera continua y ése sería el modo de acercarme a la cuestión. Existe un problema más amplio sobre los géneros, pero el uso que yo he hecho de este tipo de problemas ha sido trabajar siempre sobre los cruces».

Emplea el desdoblamiento. Uno de los personajes protagónicos de buena parte de su producción es Emilio Renzi, segundo nombre y segundo apellido de Ricardo Piglia, además seudónimo usado en sus primeras publicaciones para firmar sus escritos. Dice: «Renzi es una parte de mí que yo controlo […] en el fondo solo le interesa la literatura, en este sentido ironizo también sobre mí mismo». En su novela *Respiración artificial,* muchos elementos biográficos, conocidos y desconocidos, aparecen en Emilio Renzi, un escritor argentino que vivía solo en una pensión de La Plata en su época de estudiante, con otros que son o parecen ficticios.

Roberto Bolaño también emplea el desdoblamiento. Se identifica con Arturo Belano, que aparece en varios de sus libros. Como protagonista, en *Los detectives salvajes,* y dice: «Representa para mí lo que hubiera querido ser, o bien aquello de lo que me salvé de ser». En la novela, le acompaña Ulises Lima, un personaje que representa al amigo de Bolaño, el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro.

En el cuento «El Gusano» (del libro *Llamadas telefónicas)* tiene 16 años, escapa del colegio, visita librerías, mira películas y conoce a otros personajes, en claras referencias autobiográficas. En otro de los cuentos, «Detectives», Bolaño recrea su detención en Chile poco antes del golpe de Estado.

En varios cuentos de *Putas asesinas,* aparece bajo el nombre de B o como narrador sin nombre explícito. En «Fotos», lo nombra y lo muestra reflexionando sobre los poetas franceses, su pasado y el de sus amigos:

> el tiempo y su lejana soberanía pueden ser un suspiro, piensa Belano mientras contempla los pájaros subidos a las ramas, siluetas en la línea del horizonte, un electrocardiograma que se agita o despliega las alas a la espera de su muerte, de mi muerte, piensa Belano, y luego se queda largo rato con los ojos cerrados, como si estuviera reflexionando o llorando con los ojos cerrados, y cuando los vuelve a abrir allí están los cuervos, allí está el electroencefalograma temblando en la línea del horizonte africano.

Coetzee construye *Verano* sobre su propia ambigüedad y sobre las contradicciones entre lo que pensamos de los demás y lo que sentimos, siempre a través de nuestro filtro.

Narra la historia de un universitario que pretende escribir una biografía sobre un autor llamado Coetzee ya muerto y, para ello, recopila fragmentos de unos diarios del autor que tratan sobre la relación con su padre. Además, realiza entrevistas a cinco personajes, un hombre (un amigo) y cuatro mujeres (una amante, una prima, un amor platónico, una amiga íntima), a través de los cuales se desnuda y se autocritica:

> En opinión de Coetzee, los seres humanos jamás abandonarán la política porque ésta es demasiado conveniente y atractiva como un retrato en el que representar nuestras emociones más innobles. Las emociones más innobles abarcan el odio, el rencor, el despecho, los celos, el deseo de matar y así sucesivamente. En otras palabras, la política es un síntoma de nuestro estado de degradación y expresa ese estado.

Hablar de sí mismo a través de un grupo de voces podría ser una manera de tomar distancia o de ocultarse para poder desnudarse y mostrarse sin tapujos.

Natalia Ginzburg, en *Léxico familiar,* libro autobiográfico, relata su infancia en el seno de una familia muy especial con un léxico estrictamente reservado a los familiares, en la primera parte; y su militancia, su trabajo de editora, su círculo intelectual de amistades. Pero ni en un caso ni en otro se revela ella misma: se reserva con respecto a sus sentimientos. Advierte: «Solo he escrito lo que recordaba. Por eso, quien intente leerlo como si fuera una crónica, encontrará grandes lagunas. Y es que este libro, aunque haya sido extraído de la realidad, debe leerse como se lee una novela».

Philip K. Dick, en su novela más autobiográfica, *Valis,* de ciencia-ficción,

pretende explorar la naturaleza de la realidad y Amacaballo Fat, su alter ego, representa esa búsqueda en la contracultura de los setenta en EE. UU. Supone que algún día encontrará algo «real» si lo busca lo suficiente, haciéndose preguntas y revisando sus creencias, y dice que empleó la tercera persona para tomar distancia de un hecho muy extraño provocado por los efectos del pentotal sódico (o suero de la verdad) que le administró su dentista para extraerle una muela, y un rayo láser rosa le disparó increíbles cantidades de información.

Joyce Carol Oates, en *Memorias de una viuda,* relata la muerte del marido en un texto autobiográfico con toques de ficción e indaga en el dolor. Lo plantea como un estado incomprensible que afecta a su identidad. Emplea la evocación y la reflexión.

Narra el presagio de esa muerte después de que ambos sobrevivieran a un accidente automovilístico. La recuperación del marido se complica. Siente culpa y abandono, hasta que algunos días después de su muerte encuentra un mensaje grabado de Ray que había hecho desde el hospital. Escuchar la voz una y otra vez le provoca una revelación y se alivia.

Lo real es la documentación, correos electrónicos escritos por la protagonista a otros escritores, mensajes de condolencia, diálogos con médicos, enfermeras, amigos y parientes. La ficción corresponde a una serie de notas puntuales en itálicas en las que registra la evolución de su identidad en el presente.

Yukio Mishima, en *Confesiones de una máscara,* escribe sus contradicciones interiores ante una sociedad poco permisiva y relata su conflicto y el hilo conductor se extiende entre la idea de enmascarar y desenmascarar:

> En esta casa se me exigía comportarme como un chico. Así fue como, contra mi voluntad, empecé a hacer teatro. Fue a partir de entonces cuando empecé a comprender vagamente el mecanismo de este hecho: lo que los demás consideraban una pose por mi parte era en realidad la expresión de mi ansia de volver a mi naturaleza y a la inversa: lo que la gente consideraba mi naturaleza era una actuación por mi parte.

Philip Roth presenta otro rasgo de la autoficción: se inventa lo autobiográfico y le coloca el rótulo de novela a la vez que juega con datos reales.

Así, *La contravida* está protagonizada por su alter ego Nathan.

En *La conjura contra América,* imagina unos Estados Unidos gobernados por el fascismo con el imaginario triunfo en los años 30 de Charles Lindbergh como presidente, que lleva al país hacia el Eje, e incluye la historia de la familia Roth: el narrador se llama Philip y los parientes tienen los mismos nombres que la verdadera familia del escritor.

Easton Ellis también lo hace de forma parecida. *Lunar Park,* una novela sobre un escritor que lidia con el fantasma de su padre, con su esposa, sus hijos y los editores, es tan autorreferencial que hasta hay un cameo de Patrick Bateman, el protagonista (de ficción) de *American Psycho* y el protagonista se llama Bret. Reconoce que, al principio, intentó escribir un *memoir.* «Pero después se empezaron a mezclar cosas y decidí hacer una novela con un personaje que fuera yo. Algunas cosas son reales, otras no. Pero me gustó jugar con la percepción que tiene sobre mí la gente.»

Si bien Marguerite Duras incluye datos biográficos evidentes en *Un dique contra el Pacífico* y en *El amante,* no lo concibe como un trabajo de la memoria sino como una labor de recreación, de autoficción. Es rotunda: «No somos nadie en la vida que vivimos, solo somos alguien en los libros».

En *El amante,* narra el deseo de huir de una vida de miseria, el amante paga todos sus gustos y los gastos de toda la familia, la madre lo acepta debido a su rencor social, Marguerite lo acepta para poder escapar de aquel «amor que teníamos los unos para los otros, y el odio también, terrible, en esa historia común de ruina y muerte que era la de aquella familia». Y cuando un periodista le pregunta si es la historia de su familia, ella responde: «La novela de mi vida, de nuestras vidas, sí, pero la historia no. El libro hace el milagro, y es que, enseguida, lo que queda escrito ha sido vivido. Lo escrito sustituye a lo vivido».

## La veta sensacionalista

A muchos lectores les atrae que el autor señale: «Ésta es mi historia y la de mi familia y amigos, todo es verdad». Así, hay una toma de posición que aparenta ser muy comercial, dados los resultados de ventas, y que apela al morbo del público.

Kart Ove Knausgård afirma: «Un día me puse a escribir de manera embarazosamente confesional, contando cosas íntimas de las que nunca había hablado antes. Abordaba una intimidad de la que se supone que no debe hablar una novela. Existe placer en el hecho de leer sobre vidas ajenas, pero también en el de contar la tuya. Narrar tu propia existencia resulta casi lujurioso. Y, como toda lujuria, viene acompañada de culpa y de vergüenza. Por lo menos, eso es lo que he sentido yo. Representar mi vida, que supongo que es lo que hacen unas memorias, nunca fue mi intención. Escribir sobre la identidad sí lo era. La gente quiere saber qué hay de inventado. Yo no marco la distinción entre ficción y no ficción, sino entre el mundo y la palabra. Ahí está la grieta y la transformación».

Durante tres años, Knausgård escribió veinte páginas diarias sobre su

propia existencia con tal de superar una larga crisis creativa tras la muerte de su padre. En los seis tomos autobiográficos, que tituló en conjunto *Mi lucha,* revela secretos familiares. El tono pretende ser muy sincero y crea cierta intimidad con el lector. En el segundo, *Un hombre enamorado,* lo hace así:

> Yo quería dejar a Linda, porque siempre se estaba quejando, siempre quería algo distinto, y nunca hacía nada para conseguirlo. Se limitaba a quejarse, quejarse y quejarse. [...] Lo de andar por la ciudad dedicando mis días al cuidado de mi hija no aportaba nada a mi vida, no la enriquecía, al contrario, en esa vida se perdía algo, una parte de mi yo, la que tenía que ver con mi masculinidad.

Su madre intentó disuadirle de que lo publicara, su exmujer lo condenó públicamente, la familia de su padre no le habla y su actual esposa terminó deprimida.

Christine Argot relata, en *El incesto,* el abuso sexual a la que la sometió su padre, además de sus experiencias homosexuales. Usa nombres propios y explica: «Reconozco que lo que hago es difícil para quienes me rodean, para mi exmarido, mi hija. Reconozco que es una agresión por mi parte, que provoca sufrimiento. Pero si el libro necesita que use nombres verdaderos, si eso lo va a hacer mejor, opto siempre por el libro».

También Edward St. Aubyn cuenta su brutal vida como niño abusado y joven heroinómano en *El padre.*

Sheila Heti emplea de forma directa conversaciones grabadas con amigos y correos electrónicos para su novela *¿Cómo debería ser una persona?* Lena Dunham, creadora de la serie *Girls,* rodó su película *Tiny Furniture* en casa de su madre con la madre, la hermana y ella interpretándose a sí mismas, aunque con un guión. También Azazel Jacobs, en *Momma's Man,* con su pareja, se interpreta a sí mismo. En *Boyhood,* Richard Linklater grabó durante trece años a un niño y dos actores para rodar el guión, el paso del tiempo real forma parte de la historia.

Dave Eggers, en *Una historia conmovedora, asombrosa y genial,* relata cómo crió a su hermano menor en San Francisco tras la muerte de sus padres. Alice Sebold, en *Lucky,* la violación que sufrió, su adicción a la heroína y el camino hacia la recuperación. Augusten Burroughs, en *Recortes de mi vida,* su infancia y adolescencia en casa del psiquiatra de su madre, su tutor legal, que le permitió tener una relación con un paciente pedófilo. La familia demandó a Burroughs por difamación.

En la misma línea, Alison Bechdel publicó *Fun Home,* un cómic autobiográfico en el que muestra sin tapujos el insano ambiente familiar en

el que le tocó crecer, marcado por la contradictoria y complicada relación que la autora mantenía con su padre, quien terminó por suicidarse.

***De mis notas***

*Cuando rozo el fondo de una herida, escribo un poema, cuando conozco la herida y quiero indagar en su fondo y sus consecuencias, escribo una novela. Poema y novela son autoficción.*

# SEGUNDA PARTE
# Claves de la autobiografía clásica

A diferencia de los grandes géneros literarios (la épica, la novela, el drama, el ensayo, la lírica), la autobiografía da acceso a todo aquel que sepa escribir. Todos tenemos una autobiografía, y también un lápiz.

MANFRED SCHNEIDER

Cuando un individuo se expone con sinceridad, casi todo el mundo entra en el juego.

SIMONE DE BEAUVOIR

Si después de morirme quisieran escribir mi biografía no hay nada más sencillo. Tiene sólo dos fechas, la de mi nacimiento y la de mi muerte. Entre una y otra todos los días son míos.

FERNANDO PESSOA/ALBERTO CAEIRO; *Poemas inconjuntos, Biografía*

En principio, al entrar de lleno en nuestra historia personal, no es sencillo sortear las trampas que nos tienden la memoria y el inconsciente. Por consiguiente, más que ser fieles a lo real se trata de ser fieles a nuestra verdad interior. De este modo, el lector no solo creerá a pie juntillas lo que le contemos, sino que además es posible que se sienta identificado, se conmueva, lo viva a su modo.

La memoria te proporciona los hitos de donde provienes (soy producto de las mujeres que me precedieron en la cadena familiar), lo que crees haber sido, los seres que te acompañaron en tu trayecto vital de forma más evidente o menos, el marco temporal y espacial. Busca el tono y escribe. Verás que percibes lo que sería imperceptible si no lo escribieras. Más adelante sabrás si sigues siendo lo que eras, reconocerás las marcas y te preguntarás qué estructura es la más acertada para contener tu relato.

# 1. Rasgos de la escritura autobiográfica

Escribir la autobiografía es un intento de recoger los fragmentos de nuestra vida diseminados en el tiempo y el espacio para visualizar nuestro lugar en el mundo y el mundo mismo.

Algunos de los rasgos esenciales de la escritura autobiográfica son hilos de una misma urdimbre o tonos de una misma sinfonía: credibilidad, sinceridad y profundidad. Otros, facilitan tu tarea: fragmentación, narratividad, personalidad, singularidad y variaciones.

## 1. Fragmentación con ansias de totalidad

Contrariamente al diario íntimo donde día a día se apuntan fragmentos de vida, en la autobiografía el autor pretende a menudo recontar su vida completa, incluso lo hace por orden cronológico desde su nacimiento, se esfuerza por conseguir una síntesis y demostrar cómo el personaje principal, el autobiografiado, llegó hasta un punto determinado, que puede ser su momento actual, y cree lograrlo. Y aunque solo aborde un aspecto de esa vida, el riesgo de querer abarcar demasiado es el mismo.

En este sentido, recurrir a la fragmentación evita que cuentes aquello que explicas en tu afán de no saltarte pasos o datos que saboreas a la luz del recuerdo y los consignas, pero que solo son relevantes para ti, son irrelevantes para el lector.

Al obligarnos a condensar, el fragmento facilita la tarea para hablar de uno mismo con más enjundia. Una vez que tengas una serie de fragmentos, los puedes reunir en torno a un eje central y asegurarte de conectarlos entre sí.

Esos fragmentos podrían ser una serie de cartas. De hecho, la correspondencia fue parte de la génesis de las autobiografías. Quien escribe cartas se narra a sí mismo ante los receptores de la carta.

## 2. Narratividad

El discurso empleado, en acepción de Todorov, es el narrativo, son acciones en movimiento. El retrato es una descripción estática.

De hecho, si no sabes qué decir, toma un elemento, el que sea, que haya ocupado un lugar en tu historia, en la infancia o más tarde: un florero de peltre, una cuchara de plata, una máquina de escribir manual, un abrigo de piel de camello, un olor, las teclas gastadas del piano, y lánzate a escribir a vuelapluma, habrás practicado uno de los principios importantes de la creatividad, narra con el cuerpo y concéntrate en lo que más te importe.

### 3. Credibilidad

La persona central habla de su propia vida y se mete en escena como personaje principal. Autor, narrador y protagonista se identifican.

La experiencia, la memoria y la verdad son componentes esenciales de la escritura autobiográfica. Empieza siendo un discurso confesional, pero a medida que la escritura te lleva deja de serlo aunque sigue aparentándolo. La clave: si la voz es creíble, el lector no lo sospecha. En esto consiste el pacto autobiográfico que se establece entre autor y lector del que habla Phillipe Lejeune, la aceptación por parte del lector de que el autor del libro le cuenta su vida.

### 4. Sinceridad

Cuando en el planteamiento y la presentación del protagonista, el autor promete veracidad, que le dirá al lector solo la verdad y nada más que la verdad, es una forma de seducción, e incluso sabiendo que miente, a muchos lectores les resulta tentador creerlo. Si es lo que pretendes, hay modos de lograrlo, exigen un esfuerzo, un viaje a veces lleno de baches, pero la llegada a la meta te compensa con creces.

Parte de la premisa de que todos somos distintos y de que vamos cambiando y a la vez seguimos siendo los mismos. Logra ser tú y desarrolla al máximo esa diferencia, que al fin de cuentas es tu verdad (no «la verdad»). Intérnate por sus confines lo más que puedas y apunta lo que no puedes. Cotéjala con las verdades de los otros.

**Autocuestionario operativo**

¿Quién eres?
¿Cómo has sido?

¿De dónde vienes?
¿Qué eres?
¿Qué quieres ser?
¿Qué quieres aparentar que eres?
¿En qué crees?
¿Qué es lo que conoces?
¿Qué es lo que entiendes?
¿Ante qué no has sido capaz de rebelarte?
¿En qué te has equivocado?
¿Qué supones?
¿De qué careces?
¿Qué te satisface?
¿Qué te duele?
¿Qué dijiste?
¿Qué prometiste?
¿Qué no dijiste?

***De mis notas***

*Al escribirla, revivo la situación. Soy capaz de volver a ella y experimentar los sentimientos originarios, ¿una gran tristeza es el sentimiento? Si no lo hiciera con sinceridad no merecería la pena.*

## 5. Profundidad

Es una consecuencia del compromiso con la búsqueda de tu verdad.

Profundizar de una forma particular en cada momento vivido que se repita en tu memoria, en lugar de informar de modo directo sobre el mismo, te permite enriquecer la narración, mover el pensamiento del lector. Los hechos a secas no significan nada, no conmueven. Y no digo a secas por carentes de detalles, sino por desabridos, sin sangre. Puedes adornarlos con numerosos detalles, pero hacerlo de modo ornamental solamente, lo cual es lo mismo que superficial, de modo que no te conmueven cuando los relees. Para profundizar, como especifica José Saramago: «Lo que importa es lo que contienen los hechos o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás, hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca… Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene».

Retomo:

Los hechos son recipientes vacíos que tomarán la forma del sentimiento

que los llene.

## 6. Personalidad

Lo personal incluye lo deseado y lo imaginado.

Vivimos inmersos en nuestra autobiografía. Y todo lo que nos pasa es parte de ella. ¿Qué experiencias y qué vivencias elegir y cuáles dejar en la sombra para que la que escribas sea una historia diferente a las demás, la tuya? De hecho, es ilustrativo el caso de Saul Bellow, que desde su primer libro hasta el último siguió contando en distintas versiones las mismas vivencias significativas para él, judío, adolescente en un barrio popular de Chicago, descubre su vocación y la afirma contra la presión de la familia, el caos social: la literatura como algo insustituible.

## 7. Singularidad

El aporte de la literatura son las autobiografías que exploran, que abren interrogantes y, sobre todo, que cuentan lo que nadie ha contado: la singularidad de una vida. En qué te diferencias. Pero no basta con contar lo diferente con un lenguaje cómodo. Eso es lo que se hace en un diario íntimo, escribes tus pensamientos, tus lamentos, recuentas una situación del día y lo haces como registro, sin ir más allá del registro, sabiendo que tu acompañante es el que te inventas y te representa: al no haber un lector externo a ti, no prestas importancia a la claridad, al orden, a los detalles. No se consigue la singularidad con un informe neutral ni con una mera recopilación enciclopédica, se consigue con las peculiaridades que captamos en ese registro insustancial y con un tono emotivo que dé cuenta.

Para llevar a cabo este ejercicio, ten en cuenta lo que dice Nabokov: «Una memoria buena tiene capacidad para “ver”. Una memoria mala es ciega».

## 8. Variaciones

Además de la narración clásica de algunos momentos o de la vida completa de uno, la autobiografía comporta innumerables modos de narrarse. En esta lista puedes tomar en cuenta una variante en la que no habías pensado y que tal vez te resulta más placentera o te sugiere más senderos:

Relato cronológico hilado por un motivo central.

Relatos parciales e independientes vinculados entre sí por ese motivo o asociado a otros motivos o a otros relatos.

Un número determinado y conectado de capítulos o de fragmentos.

Una historia novelada sobre un hecho que te persigue, en cualquiera de las muchas variantes genéricas de la novela.

Una serie de poemas.

Un ensayo en las muchas variantes genéricas del ensayo en el que plantees una cuestión experimentada por ti y una tesis a defender.

Una obra teatral protagonizada por los seres determinantes de tu vida.

Un guión de cine.

Una biografía de una figura que llame tu atención o que te mueva un sentimiento fuerte. Uno escribe también su autobiografía al escribir sobre otras personas, personaje o persona real. Según lo que digas y cómo lo digas, según sea el sentimiento fuerte: admiración, envidia, crítica, desprecio, piedad, enigma, eso da pistas de ti, te autorretrata.

# 2. El diario: un ayudante

A pesar de que se diga que el diario tradicional en papel está obsoleto, para nuestra tarea, el diario no lo está. De hecho, una aplicación llamada Memoir es una especie de nuevo diario digital que lo desplaza, recopila automáticamente los recuerdos del usuario en su smartphone, fotos, datos procedentes de las redes sociales y puede registrar minuciosamente el día a día. Sin embargo, en este caso, prefiero aquel en el que se escribe sin limitaciones ni imposiciones y en presente. Es el que representa una forma desordenada de la autobiografía. Son textos en los que el yo dialoga consigo mismo. Los hay de muchas clases y puede ejercer diversas funciones:

-un buen material previo para la autoficción,
-un aporte para nuestros recuerdos de nuestra biografía,
-un buen material simultáneo de la autoficción.

En principio, el autor lo escribe para sí. No son pocos los que «hablan» con su diario. «Querido diario.» Mansfield le escribe: «¡Acércate, tú, invisible, desconocido, hablemos los dos juntos...!». El texto es en este caso el invisible, desconocido, pero en realidad es el otro ideal para uno mismo, el que te escucha.

Si se publica, el lector debería sentir que se asoma como un intruso a su intimidad.

Escribe Susan Sontag:

> Es superficial entender el diario como un simple receptáculo de los pensamientos secretos, privados de alguien, como un confidente que es sordo, mudo y analfabeto. En el diario no solo me expreso de manera más abierta de lo que podría ante cualquier otra persona; me creo a mí misma. Es un vehículo para mi sentido de la individualidad. Me representa como emocionalmente y espiritualmente independiente. Por lo tanto (por desgracia) no se limita a constatar mi vida real, sino que más bien –en muchos casos– ofrece una alternativa a la misma.
>
> A menudo hay una contradicción entre el sentido de nuestras acciones

> hacia una persona y lo que decimos que sentimos hacia esa persona en un diario. Pero esto no quiere decir que lo que hacemos es superficial, y solo lo que nos confesamos a nosotros mismos es profundo. Las confesiones, me refiero a las confesiones sinceras por supuesto, pueden ser más superficiales que las acciones. Estoy pensando ahora en lo que he leído hoy (cuando subí a 122 Bd St-G para comprobar su correo) en el diario de H. sobre mí –esa brusca, injusta y poco caritativa evaluación– que concluye diciendo que a ella realmente no le gusto, pero que mi pasión por ella es aceptable y oportuna. Dios sabe que duele, y me siento indignada y humillada. Rara vez sabemos lo que otra gente piensa de nosotros (o, más bien, lo que piensan que piensan de nosotros). ¿Me siento culpable por leer lo que no estaba destinado a mis ojos? No. Una de las principales funciones (sociales) de un diario es, precisamente, ser leído furtivamente por otras personas, las personas (como los padres o los amantes) sobre las cuales uno ha sido cruelmente honesto solo en el diario. ¿Leerá H. esto?

En el diario, se comprueba un desdoblamiento de la subjetividad. El diario del joven Tolstói toma la forma del examen de conciencia: día a día, durante los primeros meses de 1855, casi todas las mañanas, anota su firme propósito de no volver a jugar más, tras consignar las pérdidas alarmantes de la noche anterior. Es el «cuaderno de debilidades», un testimonio de cuánto lo apasiona el despilfarro y la imposibilidad de enmienda, de cumplir con ese propósito.

En algunos casos, termina por aceptarse como artificio en obras de ficción, como en *Werther,* de Goethe.

Como aporte para nuestros recuerdos, marca la diferencia entre aquello que uno ha vivido y lo que recuerda que ha vivido.

A Franz Kafka, le ayudaba a reconocerse:

> Una de las ventajas de llevar un diario es que uno se da cuenta con tranquilizadora claridad de los cambios que se sufren constantemente y que de manera general se admiten naturalmente, se creen, se recuerdan, pero que inconscientemente se niegan cuando ese reconocimiento nos sirve para sentirnos más esperanzados o en paz. En el diario se encuentra la prueba de que en situaciones que hoy parecerían insoportable, uno vivió, miró a su alrededor y anotó observaciones, que su mano derecha se movió entonces como lo hace hoy en día, cuando podemos ser más sabios porque podemos mirar hacia atrás y ver cómo éramos antes, y por esa misma razón hemos de admitir la valentía de nuestro esfuerzo anterior en el que persistimos incluso en completa ignorancia.

Como material simultáneo de la autoficción, son muchos los escritores que escribieron un diario durante su vida y que están convencidos de que tuvo una positiva influencia en su producción. Anaïs Nin dijo: «Fue mientras escribía un diario cuando descubrí cómo capturar los momentos de vida.

Llevar un diario durante toda mi vida me ayudó a descubrir algunos elementos básicos esenciales para la vitalidad de la escritura». Y comenta en detalle (detalles muy creativos, por cierto) los mecanismos de esa escritura tan íntima. Los enumero para tu reflexión o tu práctica:

> En el diario, solo escribía sobre lo que me interesaba realmente.
> La improvisación,
> la libre asociación,
> la obediencia al estado de ánimo,
> la impulsividad,
> las innumerables imágenes,
> retratos,
> descripciones,
> bocetos impresionistas,
> experimentos,
> a los que acudía en cualquier momento como material.

Virginia Woolf utilizaba un cuaderno diferente cada año, 27 tomos. Gracias a ellos, dice que encontraba «diamantes en bruto»:

> si no lo hubiera escrito más rápido que la más rápida máquina de escribir, si me hubiera detenido a pensar, nunca lo habría escrito; y la ventaja del método es que propaga accidentalmente divagaciones que habría excluido de haberme parado, pero que son diamantes en medio del basurero.

Y André Gide, aunque se refiere al *Diario,* enuncia pautas esenciales para escribir autoficción:

> Debe el artista no contar su vida como la ha vivido, sino vivirla como la contará.

Y propone evitar la comodidad de repetir lo conocido o de actuar por inercia. Así, invierte la idea conocida y a través de la inversión consigna otra novedosa, que llame la atención y active nuevas ideas. Por ejemplo, dice:

> Creo, con Wilde, que los más importantes artistas no copian ni inspiran a la Naturaleza, preceden a la Naturaleza, y no la Naturaleza a los artistas.

# 3. Recuperar huellas

Una consecuencia de la autobiografía real puede ser recuperar huellas gratificantes o menos gratificantes.

Entre las gratificantes, las lecturas infantiles forman parte de las huellas de César Aira, se inspiró en la historia de san Romualdo, que Pedro Damián cuenta en *Vita Beati Romualdi,* para *El santo*. Aunque, según dice, «también podría haberlo inventado». Y todo porque, de niño, leyó la saga de Sandokán.

A mis amigas y a mí, leer *Mujercitas,* nos llevó a desear tener unas hermanas como las de esa novela de Louise May Alcott y ser Jo o ser Amy y a preguntarnos si era posible hablar con una madre de ese modo.

Andreu Martín dice que escribe puramente por placer y que, al menos premeditadamente, nunca ha insertado vivencias personales o familiares en sus novelas, las que más se alimentaron de experiencias personales o próximas han sido *Mentiras de verdad* y *Cabaret Pompeya.* También es producto del placer su libro de autoficción: *Por ahora, todo va bien,* del que destaco una de las anécdotas que lo componen, en la que radica parte de su mitología preliteraria, como él mismo la llama:

> El día primero de enero, cuando por lo visto se celebra san Manolo, mi tío Manolo y su esposa María, elegantísima y aristocrática, invitaban a toda familia a su casa para celebrar la onomástica. Eran los únicos tíos, junto con tío Pepín y tía Consuelo, que tenían calefacción central. Los demás, que carecíamos de ella, siempre usábamos ropa gruesa y abrigada. En el interior de casa, llevábamos menos ropa porque teníamos estufas, pero siempre vestuario de lana. A mí me parece que al tío Manolo le gustaba dejar claro que tenía una buena calefacción central y, para que no cupiera la menor duda, aquel día le daba media vuelta más a la espita de los radiadores, lo que provocaba que, durante la comida, las señoras gordas que abundaban en la familia, tarde o temprano bufasen «Hace un poco de calor aquí, ¿no os parece?» y se diera algún principio de sofoco o lipotimia. Una cosa curiosa de aquella casa en aquellas fechas era la abundancia de cestas de navidad. Las tenían por todas partes. En la consola del recibidor, en los muebles del comedor, en las mesas de la cocina, en el pasillo. Y eso que estábamos a primero de enero y ya habían celebrado Nochebuena, Navidad, Sant Esteve

y final de año, con lo que alguna cesta habría caído ya. Que yo sepa, nunca nadie preguntó de dónde salían tantas cestas.

> Pero lo importante de aquel día era que, en cuanto llegábamos mi primo Alberto y yo, tío Manolo nos tomaba de las manos y nos conducía en secreto a su dormitorio. Allí, tenía un gran armario de luna. Abría la puerta, abría un cajoncito inferior y así nos mostraba sus pistolas.
>
> Una automática y un revólver. Armas de fuego de verdad, nada que ver con los juguetitos con que jugábamos nosotros. De verdad. Nadie tocaba las armas, ni mi tío ni mucho menos nosotros. Solo las contemplábamos sin aliento durante unos segundos, apenas unos instantes fascinantes en que permanecíamos con los ojos muy abiertos, hasta que cerraba el cajón, cerraba la puerta del armario y hasta el año que viene.

Le pregunto por esa conexión y Andreu Martín confirma mi presunción: «Tanto mi tío Manolo, como las historias de pistoleros que me contaba mi padre, como el bar Boston donde me llevaba para hablarme de los pistoleros del Sindicato Único, como las letras de tangos que me sabía desde antes de saber lo que querían decir, forman parte de una mitología preliteraria que me hace ser como soy que hizo inevitable que mi conexión con la literatura tuviera tintes negros».

El objetivo opuesto puede ser liberarse de un pasado dañino, se consigue sacándolo a la luz en lugar de negarlo: evocarlo, interpretarlo y aceptarlo.

Puede haberlo sido, o haberse debido tal vez, a una consecuencia natural, en aquellos casos (muchos) en que esas huellas o esas marcas reaparecen en la ficción.

Hay numerosos ejemplos procedentes de la relación con el padre o con la madre: rasgos, deseos, imposiciones.

Uno elocuente es el de Colette, que dice: «Mi padre ha nacido para escribir. Dejó unas pocas páginas y cuando me pedía su opinión, yo decretaba: “Siempre demasiados adjetivos”». Al fin, repitió el modelo con su marido, otro escritor fracasado, para quien escribió la serie de *Claudine* que él firmaba. Otro aspecto del modelo parental es el de un padre muy enamorado de su madre, y Colette escribe novelas de amor en las que los hombres no dejan de amar y celar a la misma mujer.

Otro es el de Marcel Proust, que centra *En busca del tiempo perdido* en la imposibilidad del goce, debido seguramente a la coacción de una madre asfixiante, inquisidora, que le controlaba todo y que le escribe, cuando él contaba dieciocho años y, de vacaciones en Ostende, se enamoró de una joven: «siento tu pulso y tu estilo latir demasiado rápido y te reclamo absoluta calma, régimen, horas de soledad, rehusarte a participar en excursiones, etcétera». El control del tiempo que ejerce su madre lo traspasa a la novela, al narrador que controla el empleo del tiempo de Albertine.

Podrías rescatar también las huellas que te habrán dejado seguramente otros personajes menos frecuentados o menos presentes en tus recuerdos, tanto para bien como para mal. Entre los primeros, podrían figurar: un vecino anciano que te transmitía paz, una maestra de la escuela primaria, el médico que te acompañó con cariño durante una enfermedad, un primo mayor que te llevó a una discoteca por primera vez. Entre los segundos, la amiga que intentaba conquistar a tu novio, el jefe que nunca te valoró, esa persona que compitió contigo de forma descarada en algún aspecto de la vida. O incluso, alguien que desapareció sin dejar rastro.

**Ejercicio inspirador**

Reúne en una serie de fichas las personas que pueden formar parte de tu mundo evocado, las que amas y las que odias, y una vez que tengas claros sus rasgos, sabrás qué lugar pueden ocupar en tu novela.

# 4. Las razones para escribirla

Seguramente, habrá un motivo profundo, más allá del que crees, por el cual quieres escribir tu vida completa o algunos momentos. Todas las cosas vividas nos moldean y muchas veces lo hacen de un modo indescifrable. También por esta razón escribimos.

Mientras tanto, indagar en tus razones para escribir autoficción es una manera de dar con lo que quieres decir. Saber de qué quieres hablar y escoger uno u otro hilo narrativo son dos caras de la misma moneda, ya dijimos que el cómo es el qué.

Si bien nada impide que empieces a escribirla por tu nacimiento, y sigas por tu infancia, la adolescencia, los mitos familiares, el paso por la Universidad, hazlo por alguna razón. De hecho, ya sabes que no son pocos los que así lo hacen de un modo sumamente ameno, los ejemplos siguientes pueden ser un buen aporte para tu reflexión y un estímulo para barajar más posibilidades.

La intención determina las características estructurales y el enfoque del relato. Te muestro algunas variaciones, de las que podrás tomar ideas.

En *Habla, memoria* Vladímir Nabokov no escribió una autobiografía corriente, sino que toma hechos puntuales y los desarrolla en una serie de relatos independientes: infancia (sus meditaciones infantiles en el retrete); familia (vacaciones en la finca campestre), adolescencia (sus amoríos con Tamara en los museos de San Petersburgo); sus padres (un homenaje a la honestidad política de su padre y a la belleza y ternura de su madre); juventud (su huida de las huestes de Lenin y sus exilio europeo).

La razón de Gilbert Keith Chesterton, en *Autobiografía,* para mostrarse en su faceta de periodista y escritor de panfletos en lugar de trazar el recorrido vital de su memoria es que así quería ser recordado, como pensador visceral, polémico y apasionado.

En cambio, C. S. Lewis, en *Cautivado por la alegría,* sí hace un recorrido desde los juegos de la infancia a las emociones de la adolescencia y al comienzo de la madurez y sin embargo no resulta un relato lineal. ¿A qué se debe? A su actitud de investigador que quiere ir al fondo de un «caso»

apasionante, y así cuenta su conversión del ateísmo al cristianismo, una historia «insoportablemente personal».

Como constatación de que formó parte de una familia, ¿para consignar su existencia?, la *Autobiografía* de Paul Theroux, que dice: «Estas 600 y pocas palabras son todas las que escribiré de mi autobiografía»:

> Nací, el tercero de siete hijos, en Medford, Massachusetts, tan cerca de Boston que incluso cuando era un niño pequeño que iba caminando por las calles laterales hasta Washington School podía ver la punta de lápiz de la Torre de la Aduana desde las orillas del río Místico. El río era todo para mí: fluía a través de nuestra ciudad y, por recodos bordeados de juncos y pantanos cenagosos que ya no existen, llegaba al puerto de Boston y al oscuro Atlántico. Era la razón del ron de Medford y de los astilleros de Medford; dentro del Comercio Triangular, el río conectaba Medford con África y el Caribe… y Medford circulaba místicamente en el mundo.
>
> Mi padre anotó en su diario: «Anne tuvo otro varón a las 7.25». Mi padre era un dependiente de embarque en una curtiembre de Boston; mi madre, una docente con educación universitaria, aunque pasarían veinte años antes de que volviera a la enseñanza. Los antepasados Theroux habían vivido en la zona rural de Quebec desde alrededor de 1690, durante diez generaciones, hasta que la undécima generación emigró a Stoneham, sobre el camino a Medford, donde nació mi padre. La madre de mi padre, Eva Brousseau, era en parte menomini, un pueblo de los bosques que se había establecido en lo que actualmente es Wisconsin durante miles de años. Muchos soldados franceses en el Nuevo Mundo tomaron por esposa o amante a mujeres menomini.
>
> Mis abuelos maternos, Alessandro y Angelina Dittami, eran relativamente recién llegados a América, ya que habían emigrado por separado de Italia alrededor de 1900. Un italiano puede reconocer Dittami («Dime») como apellido de huérfano. Aunque aborrecía cualquier mención que se hiciera al respecto, mi abuelo había sido un expósito en Ferrara. Cuando era joven, se enteró de quiénes eran sus padres –un conocido senador y su criada–. Después de una turbulenta crianza en hogares adoptivos y de un incidente operístico (amenazó con matar al senador), Alessandro huyó a América y conoció a mi abuela, con quien se casó en la ciudad de Nueva York. Se mudaron a Medford con la urgencia y la porfía de los inmigrantes decididos a construirse una vida a cualquier costo. Lo consiguieron, llegaron a ser prósperos y la mezcla de piedad y petulancia hizo que toda la familia se volviera insufriblemente sentenciosa.
>
> La familia de mi padre, gente del campo, no tenía recuerdo de ningún otro lugar ancestral más que de América, porque consideraban Quebec tan americano como Estados Unidos, indiferenciables, y la frontera, pura presunción. No tenían ningún sentimiento por Francia, pese a que la mayoría hablaba francés fluidamente a la manera quebequense. «Hazlo comme il faut», era la frecuente exigencia de mi padre. «Mon petit bonhomme!», era su expresión de elogio, con la pronunciación quebequense que convertía petit en «petsí». Una exclamación frecuente en

> quebequense, «Plaqueteur!», que significa «alborotador», es una palabra tan antigua que no figura en la mayoría de los diccionarios franceses, pero yo la escuchaba a menudo. Heroica en la guerra (hasta las hermanas de mi padre sirvieron en el ejército estadounidense), en casa la familia era afable y autosuficiente, con gusto por la caza, por cultivar una huerta y criar pollos. No tenían nada que ver con los libros. Conocí bien a mis cuatro abuelos y a mis diez tíos y tías. Prefería grandemente la compañía de la familia amable, lacónica, poco pretenciosa e ineducada de mi padre, donde todos me llamaban Paulie.

Como recorrido de su trayectoria musical, que simboliza su trayectoria en la vida y sus cambios emocionales, la de Bob Dylan no es una autobiografía convencional.

No presenta un orden cronológico ni sigue un curso preestablecido, retrocede y avanza, comenta y salta de época en época. Son cinco capítulos que destacan momentos decisivos: de principios de la década de 1960 son Markin' Up the Score» y «The Lost Land», con su llegada a Nueva York y sus aventuras con los personajes del Village en los sótanos folk donde «los cantantes cantaban como si navegaran a bordo de barcos en llamas» y donde «yo hacía todo rápido. Pensaba rápido, comía rápido, hablaba rápido y caminaba rápido. Y hasta cantaba rápido»; de 1970 es «New Morning», con el acoso de sus fans y su empeño en aniquilar su leyenda; de 1989 es «Oh Mercy», con la detallada grabación del disco; y vuelve al inicio con «River of Ice»:

> Toda la escena folk había sido para mí como un paraíso que ahora tenía que dejar, como Adán saliendo del jardín. Era algo demasiado perfecto. En unos pocos años, se desataría una tormenta de mierda. Las cosas comenzarían a arder… Tarjetas de reclutamiento, banderas, puentes. La psique nacional cambiaría para acabar pareciéndose a *La noche de los muertos vivientes.* El camino sería traicionero, y yo no tenía la menor idea de adónde me conduciría pero lo seguiría como fuera. Delante de mí, un mundo extraño se ofrecía, un mundo de truenos con afilados bordes de relámpago. Muchos lo entendieron mal y jamás lo comprendieron bien. Pero yo me zambullí de lleno en él. Era un mundo enorme. Una cosa era segura, no solo no estaba regido por Dios, sino que tampoco estaba regido por el Diablo.

Como despedida de una época y frente al comienzo de otra, Robert Graves en *Adiós a todo eso* repasa su infancia y sus infelices días escolares en el internado de Chatterhouse; sus brutales experiencias en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, en la que sirvió como joven oficial; su desastroso matrimonio con Nancy Nicholson, y anuncia su emergente vocación literaria y su nueva etapa de vida en la sierra mallorquina.

Como camino hacia la creación del psicoanálisis, Autobiografía, de Sigmund Freud. Organiza el comienzo con el año y lugar de nacimiento,

origen religioso, origen genealógico, lugar de formación intelectual, y, a continuación, entra de lleno y exclusivamente en el aspecto profesional, pues su vida está ligada de modo indisoluble a la historia y las circunstancias que rodearon al movimiento psicoanalítico fundado por él. Empieza señalando de modo escueto los datos básicos, para avanzar poco a poco ejerciendo su capacidad para cautivar al lector:

> Nací en el año 1856, en Freiberg (Moravia), pequeña ciudad de la actual Checoslovaquia. Mis padres eran judíos, confesión a la que continúo perteneciendo. De mis ascendientes por línea paterna creo saber que vivieron durante muchos años en Colonia; emigraron en el siglo XIV o XV hacia el Este, obligados por una persecución contra los judíos, y retornaron luego en el siglo XIX a través de Lituania y Galitzia, estableciéndose en Austria. Cuando tenía yo cuatro años me trajeron mis padres a Viena, ciudad en la que he seguido todos los grados de instrucción.
>
> En el Gymnasium conservé durante siete años el primer puesto, gozando así de una situación privilegiada y siéndome dispensados casi todos los exámenes. Aunque nuestra posición económica no era desahogada, quería mi padre que para escoger carrera atendiese únicamente a mis inclinaciones.

Como guía de lectura para su obra, Gabriel García Márquez, en *Vivir para contarla,* va descubriendo ecos de personajes e historias que han poblado sus relatos:

> Hoy, repasando mi vida, recuerdo que mi concepción del cuento era primaria a pesar de los muchos que había leído desde mi primer asombro con *Las mil y una noches.*
>
> [...] había de pasar todavía mucho tiempo antes de darme cuenta de que aun ese estado de derrota era propicio, porque no hay nada de este mundo ni del otro que no sea útil para un escritor.

Como balance de su vida, Ernesto Sábato en *Antes del fin* ofrece datos personales: nació en la Pampa, fue un científico valorado en el centro Curie de París, donde contactó con los surrealistas, dejó la ciencia y se entregó a la literatura y al arte. Su primera novela fue rechazada por los editores, pero reconocida por Albert Camus y Thomas Mann. Muestra a la vez su valentía, preside en Argentina la Comisión que investiga las desapariciones y pone en evidencia el genocidio. Anima a luchar contra las injusticias sociales, contra la dictadura de la tecnología y los mercados y lanza su alerta: la especie humana en su totalidad podría extinguirse si no se hace nada.

Como manifiesto de su proceso de creación, en *Confesiones de un joven novelista,* Umberto Eco cuenta cómo prepara sus novelas, cómo crea sus personajes, cómo los define y el entorno que los rodea, su búsqueda del

misterio, de la multiplicidad de sentidos en la interpretación de un texto, del clima adecuado para movilizar las emociones y su pasión por las listas como una manera de ver el mundo.

También Raymond Chandler registra diversos episodios de su vida y de la escritura, en forma de cartas, dictadas a una grabadora durante las madrugadas, en *El simple arte de escribir*.

*Ermitaño en París* de Italo Calvino es una autobiografía atípica que merece ser destacada porque este conjunto de textos variados, de reflexiones, del relato de su infancia, su lucha partisana durante la Segunda Guerra Mundial, su militancia en el comunismo, su alejamiento, las relaciones con otros escritores, etc., da cuenta de su mirada, un aspecto central en la escritura de páginas autobiográficas, incluso cuando habla de su relación con las ciudades que habitó, su punto de vista literario, sentimental y vital.

Como testimonio de una época, paralela a los momentos fundamentales de su vida, Stefan Zweig, en *El mundo de ayer*.

Como recuento familiar, profesional y social, H. G. Wells, *Experimento en autobiografía*. En la primera parte, relata su niñez, la vida familiar, su educación, el periplo como estudiante de ciencias, sus dos matrimonios, el divorcio y los inicios como periodista. Y en la segunda, el Londres del momento, sus rentas, la carrera de escritor profesional, repasa la génesis de su obra, sus ideas sobre el sexo, la ciencia en su escritura, sus éxitos, el ascenso en los círculos intelectuales, retratos y opiniones sobre el socialismo, el marxismo, la Sociedad Fabiana y sus contemporáneos literarios.

Contra la confidencia y a favor de la confesión, Alfredo Bryce Echenique en *Permiso para vivir,* que lleva el subtítulo de *Antimemorias* tomado de Malraux, y cuya segunda parte es *Permiso para sentir,* donde, para contar múltiples peripecias en un orden azaroso o a su manera, y reírse de todo, opta siempre por el humor en su afán de relativizar el dramatismo.

Como indagación personal, Jaroslav Seifert, en «Autobiografía», un poema constituido por seis partes, organizado de la siguiente manera:

1) Habla de su madre.
2) Habla de su nacimiento.
3) Compara la vida de su madre con la suya.
4) Recuerda otros momentos.
5) Expresa sus preferencias.
6) Se refiere a lo apresurado de su vida y anticipa su muerte.

Lo hace de un modo sugerente y no explicativo al ser un poema, pero respeta la atmósfera testimonial de cualquier clase de autobiografía. Como

ejemplo, la segunda estrofa:

Cuando yo nací
parece que una mariposa entró por la ventana
posándose a la cabecera de mi madre;
mas al tiempo en el patio ladró un perro
y mi madre lo tomó por mal presagio.

Como modo de expresar las ironías del destino, un poema autobiográfico, «Poema de los dones». Cuando le nombraron Director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Borges ya se había quedado ciego. Habla de su aceptación, del azar, de que cada uno debe aceptar lo que le toca en suerte, y del tiempo cíclico, en el que a alguien le pasó lo mismo y le pasará a otro. Éste es un fragmento:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.
De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que solo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden
las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.

**Ejercicio inspirador**

Atribúyete la condición de héroe o heroína y escribe un poema autobiográfico destacando tus gestas.

En cualquier caso, escribir la autobiografía es examinar la propia vida.

También se ficcionaliza la realidad en las noticias, que así tratan de avivar el interés o convencer a los lectores. Sin embargo, escribir una vida es siempre un simulacro de identidad, así sea ficción o no ficción, como amplía Francisco Ayala: «el autor queda ficcionalizado dentro de la estructura literaria que él mismo ha producido, aun en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal». Si la escribes, tenlo en cuenta. Es común que en las entrevistas les pregunten a los novelistas si la historia que acaba de

publicar es autobiográfica. Por consiguiente, a pesar de todo, es posible que el lector la acepte como cierta si está bien contada.

Conseguir un texto que crezca, una atmósfera atractiva y un tono coherente es el objetivo básico si decides escribir a partir de ti mismo, para que la capacidad de volver la vista atrás y retomar los hitos que han marcado tu vida produzca un mundo escrito perdurable también para el lector.

**Ejercicio inspirador**

Integrar y desarrollar los siguientes datos cada quince líneas aproximadamente y desde un punto de vista determinado: conciliador, inquisidor, seductor o el que necesites para transmitir el tema central de tu historia vivida:

*–Pasé la infancia en…*
*–A los quince años…*
*–A los dieciocho…*
*–A mis (especificar la edad actual) no tengo prisa para…*

**Autocuestionario operativo**

¿Por dónde comienzo?
¿Qué foco es el que me conecta con mi sentimiento?

# TERCERA PARTE
# Acopiar material para tu libro

La pregunta clave cuya respuesta encuentras en este capítulo es:

¿Cuántos y qué materiales acopias a partir de tus datos biográficos y de qué modo puedes alcanzar la máxima capacidad de ese acopio y su mejor calidad?

Empieza por sacar a la luz o rescatar el material riquísimo que te fuerza a que lo hagas o que se acumula en la sombra. Cada cual tiene un cielo y una sombra. Cada cual lo registra como puede o como quiere, la autoficción es un buen espacio para plantearte de qué modo lo haces.

En este sentido, documentarse no es únicamente recabar información, sino intentar revivir un episodio o un lugar, instalarse en ese momento particular, en el entorno, en la atmósfera, y tejer la trama con esas informaciones + las reverberaciones y las repercusiones que las mismas te provocan.

***De mis notas***

*Presto atención a lo que me ocurre a medida que lo cuento. Lo apunto y después lo filtro, enfoco lo peor y llego a lo mejor. Así, escribir autoficción me ayuda a reconstruir mi historia a la vez que reconstruir mi historia es reconstruirme.*

# 1. Las listas estimulantes

Para tener acceso a los recovecos de la memoria, a momentos olvidados y archivados en nuestra mente, necesitamos utilizar estímulos, como las listas que a continuación detallo.

## ✎ ***Lista de documentos personales*** **(ejercicio inspirador)**

Un plano de la ciudad de la infancia.
La música evocadora. Te habrá ocurrido, al escuchar casualmente una melodía, sentir una presión especial, recuperar instantes mágicos, entrañables, irrepetibles. Trata de recordar qué tipo de música te traerá esas vivencias y escúchala con tu libreta a mano. Cierta canción te proporcionará escenas determinantes. *Días de radio* es una película dirigida y narrada por Woody Allen que explora sus recuerdos de infancia a través de la música de jazz que descubre en la radio, y así recrea el ambiente de los años 40.
Letras de canciones que te provoquen reminiscencias.
Apuntes de todo tipo.
Antiguos documentos de identidad.
Fotografías. Su descripción exhaustiva es conveniente.
Libros de tus etapas anteriores.
Un menú que te transporte a una comida de un aniversario, a un gesto delator.
Una carta de alguien especial en tu vida.
Mapas de rutas realizadas.
Cartas, postales.
Periódicos de distintos períodos.
Programas de cine, de teatro, de circo.
Billetes de transporte.
Libros que te hayan regalado, que hayas leído y comentado, que te hayan dejado influencias de alguna clase.
Revistas que te conecten con momentos emblemáticos.

Escritos escolares, profesionales, recordatorios, etc.
Recetas de cocina: la comida preparada de una manera especial diferencia a las familias y te conduce a tus raíces.
Dibujos, gráficos, caricaturas.
Símbolos que te acompañan o te representan (como la cruz o la estrella de David, por ejemplo, el símbolo de la paz o el logo de un club de futbol, o uno particular al que le otorgas valor simbólico).
Expresiones familiares: Julio Cortázar en su *Diario de Andrés Fava* incluye una «Lista de ideas recibidas que circulan en mi familia» *(no hablar cuando se come pescado / no se debe dormir bajo la luna, etcétera).*

Cada documento es como una maleta cargada de sorpresas. Una evocación te lleva a otra y así sucesivamente.

Hago la prueba. De los documentos enlistados, extraigo una foto de mi caja. Contemplo la fotografía en blanco y negro de una cena familiar y a medida que me detengo en cada minucia, salen más y más cosas: *Estamos en el restaurante Loprete de Buenos Aires. Mi tío Marcos ocupa la cabecera, era su cumpleaños, cada año repetía el mismo ritual, invitaba a sus cinco hermanas (la menor era mi madre) con sus familias al mismo restaurante. Él no tenía hijos ni se dedicaba demasiado a sus sobrinos. Estamos todos. Estoy sentada entre mis dos únicas primas mayores que yo… Y a partir de aquí se agolpan los recuerdos acerca de cómo era mi relación con cada uno, el ritual de la cena, veo a los camareros acercarse con el carro de los postres, veo al marido de mi tía Fanny con una mueca sarcástica,* y podría seguir internándome entre tantos vericuetos, no sé a dónde llegaría, las rutas posibles mueven mi ilusión, mis deseos, mi curiosidad.

Marguerite Duras encontró, oculto en un armario, un cuaderno escolar repleto de notas, y con los comentarios sobre las fotos de un álbum hechos a su hijo, dijo que había recuperado la memoria en forma de puzzle.

Anota lo que cada elemento te aporta en folios o en archivos separados.

A la derecha de la página, te conviene apuntar, para cada asunto, tus asociaciones acerca de ese documento.

### ***Lista de rasgos y datos. Esquema clásico* (ejercicio inspirador)**

El siguiente esquema contiene los datos básicos para el recuento de una vida:

*Esquema autobiográfico de:*
*Nacido el:*
*Lugar de nacimiento:*

*Fisonomía:*
*Rasgos físicos generales:*
*Rasgos físicos particulares:*
*Árbol genealógico:*
*Familia: composición y características.*
*Relación con el padre:*
*Relación con la madre:*
*Hermanos:*
*Otros parientes destacables. ¿Quiénes? ¿Por qué?*
*Personajes-clave:*
*Compañeros de juego o del colegio:*
*Personajes esporádicos:*
*Sensaciones (olores, sonidos, colores):*
*Momentos especiales vividos con un pariente o más:*
*Casa:*
*Escuela:*
*Amigos:*
*El primer amor:*
*Otras relaciones amorosas. Resaltar la más feliz y la más traumática:*
*Profesión:*
*Trabajo:*
*Logros:*
*Fracasos:*
*Viajes:*
*Personalidad:*
*Creencias:*
*Ideas:*
*Emociones:*
*Intenciones:*
*Dolores:*
*Pruebas:*
*Sueños:*
*Ideales:*
*Asignaturas pendientes:*

Cómo trabajar con el esquema:

Todo te puede servir para la posterior elaboración.

No elimines datos porque pienses que son irrelevantes.

Incluye también los datos incompletos.

Deriva episodios de cada dato.

Establece relaciones entre los episodios y el resto de los datos, podrás encontrar nuevas evocaciones que permanecían en la sombra.

Saca conclusiones de los rasgos.

Una vez completado el esquema, los pasos a seguir son:

· Analiza si se reitera información similar en las respuestas a los distintos puntos.
· Observa si la información sugiere preguntas no formuladas, que puedes agregar y responder.
· Establece un orden jerárquico entre las informaciones resultantes.
· Tiende un hilo conductor principal al que se enlazarán los secundarios.

***Lista de sentimientos y estados de ánimo***
**(ejercicio inspirador)**

Es conveniente preguntarse, como sugiere Lejeune, si la reconstrucción (de nuestra propia vida) corresponde a «un momento de indagación dialéctica, un momento de vértigo o uno de metamorfosis, y si constituye un nuevo punto de partida para la indagación, gracias al retorno crítico sobre uno mismo».

Entonces, hilando más fino, y dependiendo de las razones que tengas para escribirla y del enfoque escogido, puedes trabajar con una lista de estados de ánimo y sentimientos, como la siguiente:

*miedos*
*sospechas*
*decisiones*
*ilusiones*
*sorpresas*
*contradicciones*
*contrariedades*
*impulsos*
*equivocaciones*
*promesas*
*fracasos*
*sufrimientos*
*logros amorosos o profesionales*
*elecciones*
*crisis*
*discusiones*
*apariciones*
*reencuentros*

***Lista de elementos determinantes***
**(ejercicio inspirador)**

Un diagrama de los aspectos más entrañables o más determinantes o los que mejor evocamos. Por ejemplo:

*Mi padre*

*El cuaderno escolar*

*El contenido de algún armario*

*Un reloj*

*Mi profesora de lengua*

*Un domingo típico*

*Una duda íntima*

*Un perro*

*Un verano especial*

*Una ventana*

*El piano*

*Una carta de amor*

*Un mail inesperado*

*El primer beso*

*El patio*

*Una mirada callejera*

*Unos zapatos*

*Un huerto*

*Un frasco de miel*

*Un medicamento*

*Una bufanda*

*Un pueblo especial*

*El olor del mar en*

El diagrama se puede completar con bifurcaciones y paréntesis.

Las bifurcaciones son los ramales que surgen del elemento escogido.

Los paréntesis son las aclaraciones, comentarios o acotaciones que se te ocurran a partir de dicho elemento.

Por ejemplo:

*Un pueblo especial:* Rogny

Bifurcaciones:
*la casa de Colette*
*el barco-vivienda en el río*
*la brocante*
*la foto en el puente*
*los pasteles de Madame Elise*
*la partida de cartas con Milá Carlota*
*la Navidad con la familia.*

Paréntesis (algunos entre tantos):

*la casa de Colette (paseo en día de lluvia – librería de policíacos – mercado de quesos – ir cada uno en una dirección y reencontrarnos en el mercado) /*

*el barco-vivienda en el río (la historia de sus moradores que me contó Valeria) /*

*la brocante (haber encontrado la estatua de una mujer que soñé durante tanto tiempo – los manteles – la compasión que sentí por uno de los feriantes al que le compré todos los afiches de cine que vendía y su expresión de alegría, etc.) /*

*la foto en el puente (las tres chicas: Valeria – Erica –Luisela – el comentario de cada una de ellas)/*

*los pasteles de Madame Elise /*

*la partida de cartas con Milá (el banco del jardín en el que acabamos heladas, pero muertas de risa – los proyectos que hicimos mientras jugábamos) /*

*la Navidad con la familia (el pavo que hizo Christian – las caminatas por el bosque – la ilusión de Milá Carlota – la alegría de Mikael, Bru,*

*Luca, Nahuel y Tomás).*

***Lista de comidas y bebidas ancestrales o emblemáticas* (ejercicio inspirador)**

Hay comidas que representan nuestras raíces, nuestras vivencias en distintos lugares y nos producen una especial satisfacción. Cada persona tiene la propia. Ésta es parte de la mía:

*Croquetas de espinacas*
*Ravioles caseros*
*Sándwiches de miga*
*Pan con tomate*
*Esqueixada*
*Pescado relleno*
*Pulpo a la gallega*
*Berenjenas picadas*
*Ensalada de aguacate y endivias*
*Ensalada caprese*
*Tarta pascualina*
*Empanadas de carne*
*Milanesas*
*Asado a la parrilla*
*Croquetas de arroz*
*Aguacates con nueces*
*Vino blanco*
*Kir*
*Mate*
*Té verde*
*Zumo de zanahorias y manzana*
*Agua de la fuente*

***Lista de guiones de vida* (ejercicio inspirador)**

Son los núcleos temáticos que han marcado la vida de uno y de los que puedes desarrollar algunos, o todos por separado, y después ligarlos en un conjunto o no ligarlos y organizarlos como relatos independientes. Por ejemplo:

*El guión de la amistad.*
*El guión de las enfermedades.*
*El guión de las culpas.*

*El guión de los deseos inconfesados.*
*El guión de los maestros.*
*El guión de las resistencias y temores.*
*El guión de las alegrías.*
*El guión de los desencuentros.*
*El guión de los amores.*
*El guión de los secretos de familia.*
*El guión de las equivocaciones y sus consecuencias.*

Atención. Elabora distintas versiones de la misma etapa, del mismo episodio, del mismo conflicto. Variar el punto de vista permite ver los hechos con más objetividad.

✎ ***Lista de lugares vinculados al tema central (los lugares hablan)***
**(ejercicio inspirador)**

*Los lugares por los que pasaste.*
*Las ciudades que te impresionaron.*
*Las ciudades que te resultan insoportables.*
*Las ciudades en las que más tiempo has estado.*
*Las calles.*
*Los espacios abiertos como un parque, un estadio.*
*Los espacios cerrados como un hotel, una iglesia, una estación de tren, un centro comercial.*
*Los bares en los que viviste alguna experiencia.*
*Una casa.*
*Una habitación.*
*Un jardín.*

Es conveniente elaborar un inventario de lugares cuyas resonancias te proporcionarán ideas:

✎ ***Lista de lugares emblemáticos***
**(ejercicio inspirador)**

*El lugar más distante.*
*El más próximo.*
*El más reducido.*
*El espacioso.*
*El de algunos veranos.*
*El fatídico.*
*El de ciertos momentos festivos.*
*El de un encuentro amoroso.*

Asocia las etapas de tu vida a los lugares donde has vivido o donde has estado más o menos tiempo, todos dejan alguna marca. Considéralos como hitos en el camino que te ha traído hasta hoy.

*Países*
*Ciudades*
*Pueblos*
*Sitios de veraneo*
*Aldeas*
*Barrios*
*Casas*
*Hoteles*
*Albergues*

***Lista de objetos (los objetos hablan)***
**(ejercicio inspirador)**

Un objeto desencadena una sucesión de recuerdos, de un modo parecido a lo que ocurre con una fotografía, como te cuento en la lista de documentos personales. Haz tu propia lista, empieza por un objeto de la misma y avanza rescatando las asociaciones, los interrogantes, las comparaciones, de modo que revivas momentos biográficos. Me dejo llevar, y lo hago así, con un matiz de ensoñación:

> Evoco un pequeño banco rojo que antes fue ¿marrón? ¿O el marrón forma parte de mis agregados imaginarios? Le doy la vuelta al banquito, tengo cinco años, lo convierto en un coche y me voy por un sendero en el que paso por una casa campestre, mi papá entra en la casa, lo reconozco por la bufanda escocesa que todavía guardo en mi armario, la casa tiene un patio que da a unas habitaciones oscuras, una sala con vitrales. Me levanto del banquito, lo coloco boca abajo −acabo de darme cuenta de que siempre le di la vuelta a las cosas (este podría ser un sendero por donde perderme).
>
> Se multiplican las historias dentro de mi propia historia, se abren preguntas. Encuentro así más piezas de un puzzle que nunca se completará en la vida, pero que se completa momentáneamente al dar por acabado el libro.
>
> Más adelante, incorporaré más episodios, nuevas inquietudes, ¿será éste el motivo por el cual algunas autoficciones se componen de varios tomos?

***Lista de áreas de tu vida***
**(ejercicio inspirador)**

Enlista distintas áreas de tu vida y consigna el sentimiento correspondiente junto a cada ítem, desarróllalo del modo más detallado posible. Por ejemplo:

*Una enfermedad temprana… Sentimiento.*
*Una relación confusa.*
*Un contratiempo en tu carrera.*
*Una meta inalcanzable.*
*La relación con tu padre, tu madre, alguno de tus hermanos.*
*La influencia de alguna persona sobre ti.*
*Un viaje especial, exterior o interior.*
*La impresión que te produjo un encuentro.*
*Un abandono.*
*Las conquistas (no solo amorosas).*
*Las renuncias.*
*Las pruebas superadas (y fallidas).*
*Las peticiones de ayuda.*
*Las huidas.*
*Las oportunidades perdidas.*
*Las responsabilidades asumidas.*
*Las transgresiones.*
*Los sueños (realizados o eternos).*
*Las convicciones.*

### ***Lista de circunstancias y motivos de la mentira* (ejercicio inspirador)**

La mentira se inmiscuye en la realidad vivida bajo distintas circunstancias *(en)* y por distintos motivos *(con el fin de)*. Lo ves en la lista siguiente:

*-mantener una relación afectiva por conveniencia (la traición, la trampa)*
*-no preocupar a otra persona (la mentira piadosa)*
*-autoengañarnos (inventarnos lo que no es para tranquilizar nuestra conciencia)*
*-defendernos (encubrimiento y no hacer sufrir a otro)*
*-mostrarnos la realidad de un modo más atractivo (la fantasía)*
*-usar la mentira para mostrar una verdad (el aporte de la ficción: novela o cuento)*
*-revestir al otro o a la otra de lo que carece y enamorarse de él o de ella o revestirse uno mismo de lo que no es, para bien y para mal (el autoengaño)*
*-conseguir un lugar mejor en el estatus social o laboral (trepar)*
*-tener más y más poder (la corrupción)*

*-ofrecer lo que sabes que te va a resultar imposible cumplir (la falsa promesa)*
*-decir otra cosa y no decir lo que sentimos (temer)*
*-convencer a los demás de que somos lo que no somos (disfrazarse)*
*-exigir a alguien aquello que otro no nos dio en el pasado lejano (desplazar)*
*-callar la verdad (engañar)*

¿Cuál de las preguntas de esta lista es la que puedes vincular a tu autobiografía? En general, cuando hago esta pregunta, la respuesta que gana por mayoría es «defendernos» y «no hacer sufrir a otro». Ambas tienen un matiz común evidente en esta anécdota: cuando a Henri Desiré Landru lo condenaron a la guillotina por el asesinato de once mujeres: dijo: «Lo que más me duele es pensar que, con todo este escándalo, mi mujer se habrá enterado de que le he sido infiel».

¿Mentira o verdad? Ésta es la pregunta que mueve al mundo. Por otra parte, en ocasiones creemos que una ficción es un hecho real o que algo real es un cuento de hadas o de terror.

Un ejemplo: leí esta noticia y supuse que este Charles y esta Caril eran seres de la ficción. Me preguntaba quién los habría inventado. Pero fue un caso real. De allí, salió más de una película:

> Charles Starkweather, de 19 años, el 30 de noviembre de 1957, fue a la estación de servicio en Cornhusker Crest Road, robó 100 dólares y mató al empleado llamado Colvert.
>
> El 21 de enero de 1958, Charlie fue a visitar a su novia Caril Fugate, de 14 años, a su casa de la avenida Belmont 924 (Lincoln) y mató al padre de su novia, a la madre y a Betty Jean Bartlett, que tenía dos años de edad.
>
> Charles y Caril se quedaron a vivir en la casa unos días y luego dirían que fueron los más felices de su vida.
>
> Luego, se fueron a matar a un amigo de la familia Starkweather de 70 años de edad y, a continuación, se fueron a ver cómo vivían los ricos. Por el camino, tuvieron un problema con el coche. Dos chicos, Robert Jensen y su novia Carol King, los ayudaron y Starkweather les mató. Para ver cómo vivían los ricos invadieron la mansión del empresario C. Lauer Ward y mataron al matrimonio, a la criada y al perro. Robaron las joyas de la casa y se fueron. Para tener coche, mataron a un vendedor ambulante llamado Merle Collison. Los capturaron en Douglas.
>
> Charles Starkweather fue condenado a pena de muerte y ejecutado en la silla eléctrica de la penitenciaría del estado de Nebraska en Lincoln, a las 12:01 horas del 25 de junio de 1959, a la edad de 20

años. A Caril Fugate la condenaron a cadena perpetua el 21 de noviembre de 1958. Salió en libertad condicional en junio de 1976, tras 17 años de prisión.

Y resulta que aquí viene el traspaso a la ficción:

Inspirándose en esta situación, Terrence Malick realizó una película que se tituló *Malas tierras (Badlands),* con Martin Sheen y Sissi Spaceck. Quentin Tarantino y Oliver Stone pensaban en Starkweather cuando hicieron *Asesinos natos (Natural Born Killers)*.

# 2. Tus recuerdos son tu patrimonio

Un recuerdo es una marca que otorga significados a nuestra vida.

Se trata de volver al pasado para entender el presente y proyectarse hacia el porvenir. Con una frase es suficiente para poner en movimiento las evocaciones más dispares. ¿Cuántas imágenes se agolpan en la mente ante esta frase?: «La primera cosa que recuerdo de mi infancia es...». Completarla es encender el fuego de la escritura.

***De mis notas***

*Indago en mis recuerdos y doy conmigo.*

## La maquinaria

El Yo que recuerda va a la cola del Yo experiencial.

El Yo que experimenta es el que vive la vida y el Yo que recuerda es el que la cuenta. Ambos nos habitan.

El Yo experiencial vive en tiempo real las situaciones y percibe las emociones y sentimientos en el presente. El Yo que recuerda recurre a la memoria.

Cuando el Yo que experimenta finaliza su tarea, o la interrumpe, es el turno del Yo que recuerda.

El Yo del recuerdo se queda con los momentos y las emociones extremas.

Condensa varios momentos en uno, que pasa a ser el destacado.

Elimina la duración de los acontecimientos. Borra lo que pasó entre una cosa y otra, son las emociones frente a la imagen o la escena recordada las que marcan su duración.

Por consiguiente, construye relatos a partir de vivencias y hace de ellos la versión oficial de nuestra historia.

## Entre el recuerdo y la invención

-El aporte del recuerdo: las imágenes o los episodios evocados, un hecho vivido, oído o leído son embriones de historias, encienden la imaginación, se convierten en materia prima para novelar de una manera generalmente inconsciente. Es decir, que la imaginación rescata algunas experiencias que el recuerdo preserva, y de pronto de esas imágenes empieza a surgir una especie de fantaseo que conduce a la creación literaria. Esas experiencias tocan algún centro vital muy importante, hundido en el subconsciente. A menudo, los primeros recuerdos son desencadenantes. El primer recuerdo de Rubén Darío es que se perdió y lo encontraron debajo de las patas de una vaca. El de Paul Bowles es el extrañamiento que experimentó al pronunciar la palabra «tarro» mientras observaba un tarro en una vitrina. No sabemos si mienten y los recuerdos que citan son inventados. Pero pueden mentir y creérselo porque necesitan de ellos para la construcción de su mundo imaginario.

-El aporte de la invención: cuando los recuerdos nos ponen en escena una realidad que se contradice con nuestros deseos, inventar aquel recuerdo que nos gustaría tener o que consideramos idóneo para un personaje es gratificante. Por ejemplo, recordamos que la profesora de música nos rechazó para el coro de la escuela porque no entonábamos bien la canción patria y nuestra posterior insoportable frustración. Nos inventamos un personaje que, en una escuela como ésa, es aplaudido por la profesora y el público.

-Mezclar recuerdos inventados con otros reales, o los inventados entre sí, puede provocar la fricción para que salte la chispa con la cual un nuevo programa de la ficción se encienda.

Una de tantas opciones es la que escoge Auster cuando escribe el libro de las ideas y dice: «Después de meses de pensar qué hacer empecé algo nuevo: estoy tratando de escribir una historia de mi mente, del desarrollo de mis pensamientos, así que voy muy para atrás, hasta cuando era chico, y trato de recordar qué pensaba sobre las cosas». En *Diario de invierno,* indaga «lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo», dice que es un catálogo de datos sensoriales.

A la vez, insiste en la presencia de la ficción en la biografía debido a la fragmentación de los recuerdos: «Recuerdo que iba al cine, pero no recuerdo si iba con sus padres, solo recuerdo que estaba allí», que nos obliga a completarlos con la fantasía.

## Los riesgos

Éstas son advertencias que te pueden ser útiles para tu reflexión y tu

accionar en estos casos:

1. En ocasiones, tomamos decisiones del presente según lo que cuenta el Yo que recuerda. Y así, volvemos a lugares o situaciones guiados por él solo para decepcionarnos: los recordábamos distintos de como los experimentamos ahora.

Por el contrario, quizá evitamos situaciones o lugares debido al recuerdo que ese Yo nos repite. Es posible que entonces nos perdamos una manera distinta y mejor de experimentarlas.

2. El recuerdo depende en buena medida del final de la experiencia vivida. Por lo tanto, cuando traes una experiencia vivida a tu conciencia y respondes con lo que recuerdas, puedes atribuir tu percepción a su final. Si, por ejemplo, se trata de una situación maravillosa en la que hacías el amor con tu amante, pero en un momento se interrumpió porque llegó tu marido y os descubrió, es posible que a la hora de contarlo ese final negativo invalide lo anterior positivo y entonces digas: «Fue horrible».

## Recordar para indagar

Escucha a Walter Benjamin: «Mejor que apropiarse del recuerdo, dejar que el recuerdo se apropie de uno».

Imposible indagar en tu interior sin recurrir a los recuerdos.

De hecho, el recuerdo claro de una experiencia particular te permite revisar las creencias del presente. En este sentido, ya sabes que las creencias limitadoras condicionan lo que decimos y hacemos. Puesto que están grabadas en tu inconsciente, una buena forma de detectarlas es recurrir a los recuerdos y tomar nota de los mensajes de autoboicoteo.

Un caso común: frente a una persona de tu presente, percibes un sentimiento hacia ti que en realidad no corresponde a lo que siente esa persona sino a una persona de tu pasado. Por ejemplo, sientes y sufres porque un compañero de trabajo no te hizo partícipe de un proyecto. Te ofendes. Sin embargo, al día siguiente te lo cuenta en cuanto llega a la oficina. Te asombras. Resulta que la que no te hacía partícipe era tu hermana mayor y siempre te sentías ninguneada. De allí proviene el sentirte ofendida. Has desplazado hacia ese compañero un conflicto antiguo. Le has puesto a alguien de ahora lo que en realidad corresponde al de antes. Por consiguiente, el pasado se ha adueñado del presente. Dar con la persona productora de ese sentimiento antiguo, de esa creencia limitadora, te mostrará tu error.

Cuando eso te ocurra, la herramienta que te dará las respuestas y recolocará las piezas en su lugar será seguir la estela de una «mancha» en

la edad en que se instala en el inconsciente la creencia limitativa. Se trata de un trabajo de orfebrería que una vez llevado a cabo te permite vivir mejor.

Para ello:

-Trata de rastrear en el origen, es posible que lo que ahora tomes como una creencia no lo sea y esté originado en un hecho antiguo.

-Recorre tus evocaciones hasta dar con la historia acertada y entender cómo has llegado hasta donde estás, dónde y cuándo ha empezado esa creencia.

-Cuéntate esa historia como si fueras un lector desconocido que trata de atar cabos a medida que la escucha. Toma nota. Podría llegar a formar parte de tus escritos autobiográficos.

En un texto de *Cuadros de un pensamiento*, titulado «Desenterrar y recordar», Walter Benjamin propone una analogía entre recordar y excavar y dice:

> Los verdaderos recuerdos deben proceder no informando, sino indicando el lugar exacto en el que el investigador se apoderó de ellos. Por eso, en el más estricto sentido, el recuerdo efectivo debe dar a la vez una imagen épica y rapsódica de quien recuerda, del mismo modo que un buen informe arqueológico no solo debe indicar los estratos de los que proceden los objetos encontrados sino, sobre todo, que otros estratos fueron atravesados para poder llegar hasta ellos.

Coloca a la ciudad y la escritura como ámbitos privilegiados para recordar. Ahonda en la memoria para descubrir nuevos lugares y se propone organizar «el espacio de la vida en un mapa». Un «plano-guía» o como anota, «un esquema gráfico de mi vida». Pero esa reconstrucción acaba siendo un complejo con numerosas entradas y caminos por los cuales perderse.

En suma, el sujeto que rememora vive en el presente lo olvidado o muerto y lo proyecta hacia el futuro. Rememorar es el acto por el cual el «tiempo de ahora» se liga al de antes no como mera relación causal (antes-después) sino como la posibilidad de una apertura que activa el pasado y actualiza el presente. En contra de la idea de linealidad y de progresión, crea un espacio inédito para la imaginación y el conocimiento, que puede aplicarse a la historia personal.

Por consiguiente, como dice Cesare Pavese, en *El oficio de vivir:* «Los lugares de la infancia vuelven a la memoria de cada cual consagrados; en ellos sucedieron cosas que los han hecho únicos y los destacan del resto del mundo con este sello mítico». Para él, todo lo que sentimos pasa por uno mismo: «Odiamos a los otros, porque nos odiamos a nosotros mismos».

Entonces, los recuerdos pueden funcionar como un mapa, un espejo, un campo de reflexión, un sistema de alarma, siempre son un elemento de consulta para vivir mejor.

**Ejercicio inspirador**

Recuerda qué pensabas sobre la misma cuestión en distintas etapas de tu vida.

## Pero ¿fue así o no?

La memoria es tramposa: recorta, tergiversa, inventa, omite…

Como decía, no todo lo recordado fue así, intervienen factores que distorsionan muchas veces las evocaciones, incide también lo que te contaron, lo que te provoca temor, tu propia memoria traicionera por alguna otra razón.

No existe una frontera precisa entre lo que fue y lo que creo recordar. No puedo afirmar con rotundidad si lo que escribo fue así o lo diseño a mi manera.

Según Ebbinghaus y su curva de olvido, pasada una hora de un hecho recordamos de él algo menos del 50 % y un mes después recordamos un 10 % de los detalles, aunque tenemos la sensación de que lo recordamos todo.

Alimentamos nuestros «recuerdos» con una buena dosis de elementos que provienen de lo que hemos asociado con el hecho a posteriori o de lo que tomamos de los recuerdos ajenos, así que finalmente los reinventamos. Consciente o inconscientemente, los manipulamos, tanto para incluir como para omitir ciertos aspectos. De hecho, debo confesar que lo que cuento sobre mi madre (en la que centro mi autoficción) no se parece a lo que contaba hace quince años. Si las imágenes son las mismas, cambió mi punto de vista, que también incide en el recuerdo.

Sin duda, acomodamos los recuerdos a nuestra medida. En otras ocasiones, los completamos con agregados ficticios y acabamos convencidos de que fue así. Lo hacemos para darle a la vida un giro más placentero, más soportable, o también más dramático, cuando tendemos a la autocompasión. En este sentido, dice la psicoanalista Marta Groisman que la subjetividad de cada uno recorta su escenario, y agrega que, por consiguiente, no hay verdad sin imaginario.

Supongo que cada uno recuerda tanto como necesita y según lo que necesita.

La ventaja (y a veces, la desventaja) de la imaginación es que nos permite elaborar el relato que más nos conviene, el que justifique cómo nos hemos comportado en el pasado, y que nos ayuda a encontrar argumentos, que nos otorguen la razón o nos coloquen en un lugar privilegiado o desafortunado, según acomodemos nuestra propia película a nuestros deseos, nuestros miedos, nuestras aspiraciones.

## Ejercitar la memoria

Georges Perec ha practicado distintas formas de ejercitar la memoria en un gran proyecto autobiográfico mediante ejercicios que desarrollaban la evocación y la observación hasta el delirio.

El más conocido: *Yo me acuerdo.*

Reunió unos quinientos recuerdos «inesenciales, casi olvidados», como:

*Me acuerdo de un inglés manco que ganaba a todos al ping-pong en Chateau d'Oex. / Me acuerdo de que un amigo de mi primo Henri iba todo el día en bata cuando preparaba sus exámenes. / Me acuerdo de la época en que había que esperar varios meses y hasta un año para tener un coche nuevo. / Me acuerdo de que Jean Gabin tenía que morir al final de cada película por contrato, antes de la guerra...*

El menos conocido: *Lugares.*

Debía durar doce años y consistía en elegir en París doce lugares (calles, plazas, etcétera) donde se ha vivido o de los que se guardan recuerdos particulares, como la calle Vilin, en Bellville, donde él pasó su infancia; el carrefour Franklin-Roosevelt, cuando huyó a los once años (describe con detalle sus actos y sus percepciones, pero no sus sentimientos y sus pensamientos); etcétera.

Consiste en:

a) Ir una vez cada año a cada uno de esos lugares y describir minuciosamente todo lo observado (el sitio, la gente que pase...). A este ejercicio lo llama: «Real».

b) Escribir cada año una vez los recuerdos (de los acontecimientos, la gente...) de esos lugares. Lo llama «Recuerdo».

Un complicado modelo matemático le permitía repartir en los doce meses del año los «reales» y los «recuerdos» evitando la reiteración. Así,

sabía, por ejemplo, que en diciembre de 1980 debía escribir un Franklin / Recuerdo y un Vilin / Real.

Una vez escrito, se pone el texto en un sobre que cierra con lacre. Toda relectura está prohibida hasta pasados los doce años, al cabo de los cuales abrirá 288 sobres escritos. Pensaba que así tendría tres formas de recrear el pasado: el de los lugares escritos, el de su memoria y el de la escritura.

Entonces, recuerda selectivamente, en una dirección, en torno a un centro temático: las ventanas a las que te asomaste, los primeros textos que escribiste, los juegos a los que jugabas en la niñez, los objetos de menaje que usaste, etc.

**Ejercicio inspirador**

Busca en la memoria un recuerdo medio olvidado o incompleto.

Intenta reconstruirlo fielmente en la forma más minuciosa posible.

## Recrear los recuerdos

También se pueden recrear los recuerdos.

En *Donde mejor canta un pájaro,* título que proviene de una frase de Jean Cocteau, «un pájaro canta mejor en su árbol genealógico», Jodorowsky relata la vida de sus antepasados, desde sus bisabuelos hasta sus padres, y dice: «Todos los personajes, sitios y acontecimientos son reales, pero esta realidad es transformada y exaltada hasta llevarla al mito. Nuestro árbol genealógico es la trampa que limita nuestros pensamientos, emociones, deseos y nuestra vida material… y por otra parte es el tesoro que encierra la mayor parte de nuestros valores». Y agrega que, a través del perdón, ha transformado su memoria familiar en leyenda heroica. Para ello, inventa sus recuerdos.

Por otra parte, la memoria personal y la memoria colectiva son parte de nuestro haber.

Al escribir tu autoficción, seguramente incluirás tu entorno social y político del que formas parte de forma natural. Si no lo has hecho, inclúyelo, enriquecerá tu relato, le otorgará más dimensiones a tu película.

Como dice Umberto Eco: «Vivimos según un relato histórico cuando, al decir “yo”, no ponemos en duda ser la natural continuación de aquel que (según nuestros padres o el registro civil) nació a esa hora precisa de aquel

preciso día en aquella precisa localidad. Y viviendo sobre la base de dos memorias (la individual, por la que nos contamos qué hicimos ayer, y la colectiva, por la que nos han contado cuándo y dónde nació nuestra madre) a menudo somos proclives a confundirlas, como si del nacimiento de nuestra madre (pero en definitiva también la de Julio César) hubiéramos tenido la misma experiencia ocular que hemos tenido de nuestro último viaje».

## Apresar las resonancias

Las resonancias son variables, inesperadas.

¿Cuál es el mecanismo que debemos seguir?

La mente evoca imágenes aisladas y distintas. Cada imagen recordada o contemplada en un álbum de imágenes, un rostro, un objeto, un paisaje que nos atrae están dotados de una gran potencialidad. A esa potencialidad tenemos que apelar.

Las resonancias nos provocan una red de imágenes que nos permiten atar cabos y reconocer el verdadero deseo o completar la foto mental con los hilos más diversos, da igual que sean nítidos o borrosos; la imaginación hará el resto.

Aplica la reflexión, la comparación o la oposición a la imagen recordada y podrás sentir mejor lo que esa imagen hace resonar en ti.

A la vez, no dejes de tenerlas en cuenta en la ficción. Las resonancias le dan entidad al acto de contar, son las encargadas de sugerir qué hay más allá o detrás del hecho en sí. Por ejemplo, si se trata de un reencuentro o de una búsqueda deseados, importará tanto lo que les ocurra a los personajes en sus periplos como la decisión de emprender ese viaje o la búsqueda y la ilusión de ese reencuentro.

### Ejercicio inspirador

Rescata cinco imágenes recordadas que lleguen espontáneamente a tu mente.

Escribe una reflexión junto a cada imagen.

Escoge la que mayor emoción te produzca y desarróllala.

## Completarlos

La memoria fractura los momentos vividos, resalta algunos o parte de ellos

y deja en las tinieblas otros.

¿Cómo dar cuenta de un recuerdo completo? Escribiéndolo. Al escribirlo, asoman otras voces, otros lugares, escenas y personajes difuminados, ideas no pensadas, conclusiones gratificantes o no, pero que al menos nos acercan una respuesta o nos permiten constatar que hubo más hilos en nuestra vida de los que hasta ese momento recordábamos.

**Ejercicio motivador**

Para especificar los hilos y activar tu memoria, responde a los siguientes interrogantes:

*Quién / quiénes*
*qué*
*dónde*
*cuándo*
*cómo*
*por qué*

Sartre ofrece unos datos acerca de su relación con Beauvoir. Beauvoir ofrece otros acerca de su relación con Sartre. Es decir, cada uno recuerda, imagina y ve lo vivido a su manera.

En este sentido, es muy productivo pedirles a quienes vivieron contigo un momento o un hecho importante que te lo recuerden a su modo. Es sorprendente cotejar ese mismo recuerdo con una de esas personas. Verás que te ofrece una versión muy diferente de ese momento: si tú te recuerdas sentada, ella te recordará de pie, si tú recuerdas un armario, ella no recordará el armario, y así hasta que al menos ambas recordéis el mismo piano... Pregúntale a un tío o a un primo qué recuerda de una reunión familiar, por ejemplo, o de un incidente compartido y, puesto que cada uno lo recuerda a su manera, encontrarás nuevas visiones que te ampliarán la imagen de una situación pasada.

Contactar con los que asistieron a la escuela contigo, los compañeros, los profesores, los padres de tus amigos podrá proporcionarte su versión, mostrarte un panorama más colorido que el que tú imaginas y enfocar aspectos que no habías registrado. A Mandy, que fue compañera de secundaria y seguimos siendo amigas, le pedí que me dijera cómo me recordaba a los catorce años. Me dio una lista de detalles; entre ellos, el que más me impactó fue: «Escuchabas con mucha atención todo lo que te contaban». Es algo que había borrado y, sin embargo, contar y que me contaran se convirtió en mi vocación.

Tal vez, esas escenas que te ofrecen los otros mueven tus emociones de tal modo que te abren un camino más hacia el texto. En este sentido, dice José Saramago: «Qué cosa tan extraña es el mecanismo de los recuerdos. Simples remedos de la realidad. Falsos, artificiales y tristes remedos. Cultivar los recuerdos queridos, los que un día han estremecido a uno, es un acto sacrílego. Es necesario agregar muchos elementos extraños al recuerdo mismo para que éste alcance apariencia de cosa viva. De lo contrario, no se llega a obtener más que una vaga imagen, velada y borrosa como en un ensueño».

## La memoria dramática

Los recuerdos que piden ser escritos son persistentes, dejan llagas, son vastos, arden en nuestro interior, reaparecen en los sueños aunque a veces cuesta reconocerlos. Lo aclara Marcel Proust, que escribió: «Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. Es necesario haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos en la habitación con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso».

Así, en *La vida de mi padre,* Raymond Carver menciona la «memoria dramática», que tal vez sea la memoria más narrativa, pero además nos descubre sutilmente, como lo hace también en sus cuentos, el escaso valor de los datos meramente informativos, en contra de los que él llama pequeñeces (muy sugerentes en su caso):

> Tengo mala memoria. Con esto me refiero a que he olvidado mucho de lo que me ha pasado en la vida –una bendición, no cabe duda–, pero además paso por largos períodos en los que no puedo recuperar ni dar cuenta de ciudades y pueblos donde he vivido, nombres de personas, las personas mismas. Grandes vacíos. Pero puedo recordar algunas cosas. Pequeñeces –alguien que dice algo de una manera determinada; la risa estrepitosa o sofocada, nerviosa; un paisaje; una expresión de tristeza o de perplejidad en la cara de alguien–. Y puedo recordar algunas cosas dramáticas –alguien que empuña un cuchillo y se vuelve colérico contra mí, u oír mi propia voz cuando amenaza a alguien. Ver a alguien que rompe una puerta o que cae por una escalera.

> Algunos de esos tipos de memoria más dramáticos los puedo recuperar cuando los necesito. Pero no tengo el tipo de memoria que puede traer al presente conversaciones enteras, completas con todos los gestos y matices del habla real; ni puedo recordar los muebles de cualquier cuarto donde haya pasado un tiempo, por no mencionar mi incapacidad de recordar el mobiliario de toda una casa. Ni siquiera cosas muy específicas de un hipódromo –excepto, digamos, una tribuna, ventanillas de apuestas, pantallas de televisión en circuito cerrado, masas de público. Bullicio–. Invento las conversaciones en mis cuentos. Pongo los muebles y las cosas físicas que rodean a la gente en los cuentos a medida que los necesito. Tal vez es por esto por lo que a veces se ha dicho que mis cuentos son sobrios, escuetos, incluso «minimalistas». Pero tal vez no es sino un matrimonio funcional de necesidad y conveniencia lo que me ha llevado a escribir la clase de cuentos que hago y de la manera como lo hago.
>
> Por supuesto, ninguno de mis cuentos sucedió –no estoy escribiendo una autobiografía– pero la mayor parte de ellos tienen un parecido, así sea leve, con ciertas ocurrencias o situaciones de la vida. Sin embargo, cuando trato de recordar el entorno físico o los muebles que inciden sobre una situación en un cuento (¿qué flores había, si había alguna? ¿Daban algún olor?, etc.) me siento totalmente perdido. De manera que tengo que inventar, a medida que adelanto, lo que la gente en el cuento se dice (así como lo que hacen entonces) después de que se dijo esto y aquello, y lo que después les sucede. Invento lo que se dicen, aunque en el diálogo pueda haber alguna frase real, una sentencia o dos, que oí en un determinado contexto en uno u otro momento. Esa sentencia puede haber sido el punto de partida para mi cuento.

Marceline Loridan-Ivens sacó a la luz el recuerdo sesenta años después: «Fue a raíz de un encuentro que tuve con una amiga. Lo había reprimido en mi inconsciente. Ella me lo recordó, y mi primera reacción fue decir: no es verdad. Era algo que había eliminado de mi mente para poder sobrevivir, a raíz de la violencia, del hecho de que nos empujaran a llegar hasta ese punto, a coger una pala y cavar zanjas para los cadáveres que ya no podían quemar, porque eran demasiados cadáveres, era el auténtico horror, que tardó mucho en superar: veía el humo que salía de la chimenea de una fábrica y pensaba en el crematorio de Birkenau. No podía entrar en una estación porque estaba llena de vagones de tren», confiesa.

Evidentemente, hay recuerdos tan dolorosos que si los dejas asomar te harán mucho daño, pero en muchas ocasiones consigues desprenderlos y tu infierno interior toma otro cariz, ésta es la parte beneficiosa de la autoficción.

Al respecto, dice Kazuo Ishiguro: «El recuerdo es el filtro a través del cual nos contamos nuestras propias historias. Conociendo los recuerdos de alguien, entendemos lo que quiere esconder y aquello de lo que se siente orgulloso, lo que era o quiso ser. Lo que más me interesa del ser humano

es el coraje del que se atreve a abrir la caja secreta que todos guardamos en nuestro interior, aunque sepa que puede aparecer algo muy inquietante».

Si le otorgamos un formato narrativo, es decir, buscamos un tema central, una evolución de ese tema entre el principio y el final e incorporamos todo tipo de mecanismos narrativos de lo que vemos más adelante, el relato resultará coherente, interesante, nos devuelve respuestas, nos mueve la ilusión.

«La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla», agrega García Márquez.

**Ejercicio inspirador**

Compara lo que hiciste con lo que harías ahora frente a una situación similar.

# CUARTA PARTE
# Acicates de la creatividad

Las preguntas clave cuyas respuestas encuentras en este capítulo son:

¿Cuáles son tus condiciones más estimulantes cuando te dispones a escribir?

¿A partir de qué acicates, entre tantos existentes, se activa principalmente tu creatividad personal?

Cada vida es diferente, rescatar y destacar eso diferente es el reto. Para ello, encuentra tus mejores condiciones, practica esta serie de propuestas como un pasadizo directo al subconsciente y no te resignes a la repetición pasiva de lo ya conocido: *Nací tal día en tal lugar*. Seguramente, tendrás motivos por los cuales necesitas hablar de lo que es común a todo el mundo, «mi abuelo», por ejemplo, pero averigua cuáles son esos motivos, al indagar en ellos estarás reuniendo datos y materiales para hacerlo de un modo singular.

# 1. Las mejores condiciones

Crea las condiciones óptimas para comunicar aquello que es realmente difícil de explicar por el impacto emocional que supone. Son las siguientes:

**Busca tu mejor lugar y dispón de un tiempo para navegar por ti**

Dirige tus percepciones mentales hacia tu interior y siente curiosidad por lo que te vas a encontrar. Relájate y deja fluir con naturalidad.

Deja salir lo que sientes o lo que piensas en el primer borrador. Ya lo camuflarás en la reescritura si lo considerases prioritario. Por ahora, continúa tirando del hilo.

Ten en cuenta que siempre (en la vida y en la novela) hay algo más para contar y que…

contar es hilar un entramado de escenas que muestren la película que tú quieras mostrar de tu vida, real o novelada.

Toma nota de lo que aflore a medida que aflora. Si percibes que tu imaginación agrega cosas, dale permiso. También la fantasía forma parte de tu biografía.

**Date tiempo**

No fuerces el recuerdo, espera a que aflore tras los ejercicios inspiradores o practicando visualizaciones o confiando hasta que llegue.

Tampoco te exijas total exactitud, la reconstrucción perfecta es imposible.

En suma, deja fluir sin imposiciones, confórmate con atrapar un fragmento, un detalle, una insinuación. Con eso ya tendrás para empezar.

### No te desanimes

Si bien es posible que al abrir las compuertas de la memoria des con ideas no pensadas, con un recuerdo olvidado, también es posible que lo que encuentres te resulte menos interesante de lo que pensabas o insuficiente para desarrollar el relato o no te conduzca a ninguna parte. Y pasas de la ilusión a la desilusión. En cualquier caso, no lo censures, consérvalo por el momento aunque lo consideres banal o desacertado. A medida que asocies surgirá una imagen, un personaje esporádico, una llave que abrirá puertas y ventanas hacia tu paraíso personal. Y si dieras con el infierno, atrévete a dialogar con los demonios.

### Deambula

La mente funciona mejor mientras te mueves, camina sin detenerte (con la excepción de detenerte para apuntar una idea o una observación).

Sánchez Ferlosio se apoyaba en los techos de los coches para anotar ese pensamiento surgido de pronto. La cadencia de los pasos se convierte en ritmo narrativo y el entorno provoca la actividad de la memoria.

Eduardo Galeano contaba que caminaba horas «de casa al centro, y de esta manera me ahorro una fortuna de psicoanálisis. Y mientras camino, caminan las historias. Siempre ando con una libretita en el bolsillo, anoto cosas que se me van ocurriendo, las que me había olvidado».

Cuenta Solnit que Coleridge abandonó el verso libre cuando dejó de andar.

## 2. Mecanismos creativos

### Desplaza imágenes

Recupera imaginariamente algo que ya no está. Por ejemplo, mientras observas su foto en la sepultura, revives cierto aspecto de la vida de una persona que conociste. O mientras observas el solar abandonado que antes ocupó la casa de unos parientes, vuelves a verla tal como era o de forma aproximada.

Desplaza hacia una persona o un lugar desconocidos algún rasgo o un elemento que hayas conocido. Por ejemplo, ves en un autobús una cara con rasgos que te suenan familiares y colocas imaginariamente en esa persona a la que quisieras encontrar o revivir. Ves una playa de una ciudad y «ves» otra que está a tres mil kilómetros de distancia. Una vez conseguido el desplazamiento, toma nota y a ver hasta dónde te lleva, toda un aventura. Es posible que acabes inventando un personaje novelesco surgido del experimento. Será el momento de pensar en los acompañantes, los oponentes, la acción, tal como te piden las estrategias del artefacto literario.

## Incursiona en tus puntos negros y de otros colores

Puede resultarte reveladora una incursión en los rincones más oscuros de tu memoria e investigar desde allí un hecho que te persigue.

Así lo hace James Ellroy. Y así tituló su autobiografía: *Mis rincones oscuros.* Cuenta la trayectoria de su vida a partir de los diez años cuando su madre fue hallada muerta en una cuneta, cerca de Los Ángeles y la investigación emprendida para identificar, años después, al asesino. Una vez que das con el punto central, trata de remontarte e ir más allá del mismo. La autobiografía de Ellroy acaba siendo una indagación sobre la naturaleza del crimen.

Busca entre las sombras. Desciende a tus infiernos y presta atención a algo que haya sido duro para ti, un fracaso, una horrible experiencia o lo que sea. Visto ahora con la suficiente distancia y escribiendo a partir de aquello, puede que te des cuenta de que si no hubiera ocurrido no tendrías lo que tienes, un asunto interesante para fundamentar el recuento de tu historia personal.

En *¿Eres mi madre?,* Alison Bechdel intenta comprender qué características de su personalidad debe lamentar o agradecer a su complicada infancia, al comportamiento de su madre. Disecciona las conversaciones que mantiene cada semana con su madre (lectora voraz, actriz aficionada y quizá con tantas carencias emocionales como su hija), cuenta de forma directa y con todo detalle sus debilidades y sus inseguridades, sus recuerdos, transcribe las cartas que se enviaron sus padres y citas de Virginia Woolf, Sigmund Freud y Donald Winnicot aparecen a lo largo de la historia. En realidad, intenta comprenderse a sí misma y recurre a todo lo que le haga falta.

Muchos documentalistas escribieron diarios intimos filmados, como *Autobiografía,* de Joseph Morder, Jonas Mekas, Alain Cavalier. Para hacer la película de su vida, Jonathan Caouette recupera films en súper 8 y vídeo rodados desde sus 12 años y hasta sus 36, narra su homosexualidad y la

esquizofrenia de su familia.

Andréi Tarkovsky entrecruza relatos de tres generaciones de su propia familia a partir de los poemas de su padre en relatos como «El espejo». Nani Moretti filma *Diario íntimo* con su vespa y sus reflexiones íntimas, en la que, como en la mayoria de sus películas, él mismo es protagonista.

Lars von Trier hizo un ejercicio de falsa autobiografía en *Los idiotas,* en donde un grupo de actores se hace pasar por idiotas autofilmándose.

Otra cara de esta misma moneda sería que la revelación provenga de un éxito obtenido y que tu meta fuera transmitir, por ejemplo, los avatares para llegar a alcanzarlo.

### Recupera el asombro

La capacidad de asombro es, igual que la duda, un incentivo para escribir. Nos conviene ponerla en movimiento a medida que retomamos puntos y puntas de nuestra historia personal: cuanto más se avanza, más sorpresas se encuentran o se pueden encontrar en el camino. En resumen, sorprenderse de lo propio es una actitud que da frutos.

### No te detengas

La autoficción, en la dirección que sea, exige la valentía del que encuentra en la página una plataforma de lanzamiento y no duda en lanzarse… a escribir.

A los cincuenta y dos años, Stendhal decidió tomar apunte taquigráfico de sus memorias en vivo, diciendo que sus ideas galopaban y debía captarlas a tiempo, así que se planteó escribir velozmente, sin volver nunca atrás y sin corregir.

Dedicó cuatro meses para escribir de este modo cuatrocientas páginas de su historia personal. Su metáfora preferida: la arqueología. Decía que la memoria es como un fresco casi borrado y recubierto de yeso, del que es necesario raspar las capas que cubren lo que ha sido pintado debajo, las fábulas leídas o los relatos escuchados, las imágenes vistas, las emociones y las peripecias ulteriores, encontrar los pequeños fragmentos que subsisten con colores de una frescura increíble, pero extrañamente recortados y flotando entre los blancos gigantescos. Y que es necesario dejarlos tal cual, sin intentar reconstruirlos.

Toma el ejemplo de Stendhal, lánzate desde la primera plataforma que consigas abordar y no te detengas. Un dato mínimo puede aportarnos la escena. Por ejemplo, cuando aprendimos un idioma, cuando esperamos a alguien que no llegaba, el recorrido del camino que hacíamos hasta la

escuela. Una insignificancia te llevará donde menos lo esperas: déjate llevar.

**Ejercicio inspirador**
**(entrenamiento para crear el hábito)**

1. Escribe automáticamente, rápido, sin pensar, sin levantar la pluma del papel o sin dejar de aporrear el teclado del ordenador. No corrijas. Anota en el presente las vivencias pasadas que persisten en tu sentimiento de hoy.

Una vez lanzado, continúa a razón de cinco minutos diarios o diez minutos semanales durante veintidós días. La condición es que lo hagas cada día a la misma hora.

2. Relee los apuntes y separa la frase que más te guste. Cualquiera. Suele ser productivo internarse por sus ramificaciones, ahora sí, durante el tiempo que necesites.

3. Haz lo mismo con otra frase y así sucesivamente siguiendo la misma historia.

## Apela a los nudos obsesivos

Es posible que uno o dos nudos obsesivos nos compriman: si deshacemos el lazo, pueden dar mucho de sí. Se vinculan a un sentimiento poderoso que aparece con la evocación de un episodio doloroso, con la reminiscencia de un deseo inalcanzado. Puede ser la culpa, el arrepentimiento, el odio, que se sostienen sobre la impotencia de no poder rehacer el camino de forma distinta. Pero también puede ser una persona la que tematiza una obsesión.

Así, los temas desarrollados en muchas novelas no siempre resultan ser el motor de la misma, sino que el motor es la obsesión. Se puede hablar del amor, tema central en varias novelas de Marguerite Duras, por ejemplo, sin embargo el nudo biográfico obsesivo, que condicionaba su escritura, su auténtico «tema», era su madre: «En las historias de mis libros que se remontan a la infancia, de repente ya no sé de qué he evitado hablar, de qué he hablado, creo haber hablado del amor que sentíamos por nuestra madre pero no sé si he hablado del odio que también le teníamos y del amor que nos teníamos unos a otros y también del odio, terrible, en esta historia común de rutina y de muerte que era la de nuestra familia».

El problema surge cuando en lugar de reparar en la obsesión como en un manantial constante, tratamos de tomar un desvío para escapar de ella; cuando en lugar de hacerla producir literariamente al desnudo, la vestimos

y la acicalamos; cuando en lugar de dejarla actuar como motor, creemos que debemos narrarla en forma directa. Un nudo obsesivo puede generar la obra completa de un escritor.

### Usa los cinco sentidos

Dice François Mauriac: «Antes de comenzar una novela yo recreo dentro de mí sus lugares, sus ambientes, sus colores y sus olores».

Mirar no es solamente situarte delante de las cosas, retenerlas, retratarlas o describirlas, sino que debes tener claro desde qué mirada «ves» tu pasado para recontarlo. No es igual mirarlo desde el orgullo que desde la ambición, el deseo de venganza, la insatisfacción, por ejemplo, ni verlo en gris o en rojo.

Retomar el pasado es también hacer un ejercicio de investigación dentro de la imaginación para encontrar el dato preciso. Decía Juan Rulfo que no es imaginar un árbol, sino precisar si es un fresno o un arce o un palo borracho o un limonero.

¿Cómo percibes a la misma persona o al mismo objeto en distintos sitios? Un escritor debe tener siempre los ojos muy abiertos a lo que pasa a su alrededor. No es igual ver que mirar, y la acción de mirar no es siempre igual: es observar, contemplar, escrutar, echar una ojeada, vislumbrar, examinar, otear, espiar. Miramos de frente, por el rabillo del ojo: actos parecidos, pero no idénticos. Cada uno tiene otras connotaciones.

Aunque a veces momentáneos y fugaces, los olores están cargados de recuerdos. Una ráfaga nos puede traer una época entera.

El olfato es otro excelente medio de investigación. En *El perro de los Baskerville,* Sherlock Holmes reconoce a una mujer por el olor del papel de sus cartas, e indica la existencia de «setenta y cinco perfumes que un experto criminalista debe poder distinguir con claridad si quiere hacer bien su trabajo».

El tacto, el oído, el olfato y el gusto son igualmente esenciales, son desencadenantes de imágenes que nos conectan con el pasado y nos aproximan visiones más o menos precisas, gratificantes o dolorosas.

### Los sentimientos

¿A qué se debe que el lector de un cuento o una novela se conmueva durante la lectura como si las figuras de tinta a quienes les pasan las cosas, sufren o se alegran, fueran personas conocidas y se sienta emocionado él también?

Cada día experimentamos alguna emoción, la registremos o no: al

cruzar una calle, al entrever cierto rostro, al escuchar una respuesta, al levantar la vista... Abrir el cajón de los recuerdos es conectar con la imagen emotiva que recuperamos a través de un dato. Muchas de ellas quedan fijadas en un objeto o en la memoria, y se las podemos endosar a un personaje.

Los estados emocionales de los personajes se ponen en escena como expresión interna, en su contacto con otros personajes, con el entorno. Pueden ser el eje de la narración o un aspecto secundario movilizador, pero nunca pasan desapercibidos para el lector.

También el grado de emotividad desarrollado en un texto contribuye a la creación de la atmósfera y, en consecuencia, a la ambientación del relato. Por lo tanto, rescata señales y cicatrices de tu experiencia vivida.

Concéntrate en los numerosos sentimientos que te embargaron en determinadas situaciones, repara en las reacciones que te suelen provocar y en la forma en que los filtras. Evita el tópico. Para ello, es útil elaborar listas de sentimientos y de reacciones, y establecer después combinaciones novedosas:

| *Sentimientos* | *Reacciones* |
| --- | --- |
| Tristeza | Perplejidad |
| Alegría | Aturdimiento |
| Miedo | Sorpresa |
| Amor | Asombro |
| Odio | Espanto |
| Envidia | Parálisis |
| Soledad | Tartamudez |
| Pena | Alucinación |
| Ternura | Embeleso |

*Algunas combinaciones*

No debemos aplicar la reacción lógica (como «siente miedo y se paraliza»), sino la que sugiere una segunda lectura:

Siente tristeza y tartamudea.
Siente alegría y se asombra.
Siente alegría y se paraliza.
Siente pena y se sorprende.
Siente amor y se paraliza.
Siente envidia y se espanta.
El odio lo aturde.
El amor lo alucina.

Podemos presentar estados emotivos de los personajes a través de formas

interiores o exteriores que hayamos vivenciado. Para conseguirlo, conviene rescatar las sensaciones de la escena evocada. Por ejemplo:

· La emoción proveniente de un sonido familiar:

> Después de haber esperado largo tiempo, con toda paciencia, sin oír que volviera a acostarse, resolví abrir una pequeña, una pequeñísima ranura en la linterna. Así lo hice –no pueden imaginarse ustedes con qué cuidado, con qué inmenso cuidado–, hasta que un fino rayo de luz, semejante al hilo de una araña, brotó de la ranura y cayó de lleno sobre el ojo del buitre.
>
> Estaba abierto, abierto de par en par..., y yo empecé a enfurecerme mientras lo miraba. Lo vi con toda claridad, de un azul apagado y con aquella horrible tela que me helaba hasta el tuétano. Pero no podía ver nada de la cara o del cuerpo del viejo, pues, como movido por un instinto, había orientado el haz de luz exactamente hacia el punto maldito. [...]
>
> En aquel momento llegó a mis oídos un resonar apagado y presuroso, como el que podría hacer un reloj envuelto en algodón. Aquel sonido también me era familiar. Era el latir del corazón del viejo. [...]
>
> Les he dicho que soy nervioso. Sí, lo soy. Y a aquella hora de la noche, en el terrible silencio de aquella antigua casa, aquel resonar tan extraño me llenó de un horror incontrolable. Sin embargo, me contuve todavía algunos minutos y permanecí inmóvil.
>
> EDGAR ALLAN POE, *El corazón delator*

· El sentimiento proveniente de la mirada:

> Trepó de nuevo hacia la ciudad, atravesando Palace Pier, siguiendo su dolorosa ruta a lo largo del paseo. El restaurante Snow's resplandecía con todas sus luces. Una radio sonaba alegremente. Esperó en la acera hasta que pudo ver a Rosa sirviendo una mesa cercana a la ventana, y entonces apretó la nariz en los cristales. Ella se dio cuenta enseguida; su presencia percutía en su cerebro con tanta intensidad y precisión como si fuera la llamada de un teléfono automático. Chico ocultaba las manos en los bolsillos, pero el llagado rostro fue para Rosa motivo suficiente para despertar la ansiedad. Intentó decir algo a través de los vidrios, pero él no supo entenderla: hizo el mismo efecto que si estuviera escuchando una lengua desconocida. Ella tuvo que repetir tres veces la frase: «Ve a la puerta trasera», antes de que pudiera leerla en sus labios.
>
> GRAHAM GREENE, *Brighton, parque de atracciones*

· El sentimiento proveniente del olfato:

> Tampoco ahora pensaba en ella, aunque aquellas paredes encerraran, como una flor mustia dentro de un ataúd, la fragancia del caos mágico en que vivieron fugazmente; tan trágico y tan pasajero como una floración de madreselva. Bayard pensaba en su hermano muerto; el espíritu de los

violentos días cuando el uno completaba al otro, cubría como polvo toda la habitación, ocultando el perfume de aquella otra presencia, y le impedía respirar, hasta que tuvo que abrir la ventana violentamente y apoyarse contra el alféizar, llenándose de aire los pulmones como un hombre que ha estado sumergido y todavía no acaba de creer que haya conseguido alcanzar de nuevo la superficie.

WILLIAM FAULKNER, *Santuario*

· El sentimiento proveniente de acciones delatoras como: temblar, cerrar los ojos, derramar lágrimas, enjugarse las lágrimas:

> Hasta el entierro de mi abuela apenas lo conocía. Aquel día, cuando Yuichi Tanabe vino, me pregunté, de verdad, si no había sido el amante de mi abuela. Mientras quemaba incienso le habían temblado las manos y cerró los ojos llorosos. Al mirar la fotografía de mi abuela, volvió a derramar lágrimas.
>
> Parecía tan triste que, por un momento, pensé que quería a mi abuela más que yo.
>
> Enjugándose las lágrimas con un pañuelo, había dicho:
>
> –Déjame que te ayude.
>
> Y me ayudó mucho.
>
> Yuichi Tanabe.
>
> Debía de estar aturdida, porque me costó recordar cuándo había oído a mi abuela decir aquel nombre.

BANANA YOSHIMOTO, *Kitchen*

Traza tu propia cartografía sensorial.

**Ejercicio inspirador**

Un detalle visual / un color.
Un aroma
Un sabor
Un sonido / una música.
¿En cuál colocas la mayor intensidad?

## Toma también nota de los sueños

Lo soñado es un material muy personal y útil para sacarle partido en un cuento o una novela.

Según la teoría freudiana, las ideas inconscientes pugnan por aparecer

en la superficie de la conciencia y lo consiguen mientras dormimos, a través de los sueños. La experiencia creativa consiste también en rescatar nuestra experiencia onírica, practicando la introspección, investigando las imágenes más intimas y dejándolas aflorar como elementos de la ficción.

Los sueños son variados por su composición:

· *Sueños simples:* una imagen o unas pocas que contienen una única idea.

· *Sueños complejos:* muchas imágenes, se desarrollan como una novela desordenada que parece durar mucho tiempo.

· *Sueños concretos:* uno o varios acontecimientos vívidos, tan parecidos a los de la vida real que cuando nos despertamos nos cuesta distinguir realidad de fantasía.

· *Sueños nebulosos:* fragmentos absurdos embrollados y extravagantes.

· *Sueños que exaltan nuestras emociones:* imágenes que nos pueden hacer experimentar placer, sorpresa, embeleso, angustia, etcétera.

El recuerdo de un sueño se diferencia de otros recuerdos, depende de una serie superpuesta de imágenes que, una vez despiertos, memorizamos como si fueran episodios no siempre coherentes ni completos. La explicación posterior que intentamos hacer suele ser tan caótica como el propio sueño, pero hay variantes para introducirlo en el relato de la autoficción. Un ejemplo entre tantos, John Updike, en *El centauro,* recurre a tres pasos para introducir el sueño en el relato:

1.º Sitúa al lector en el momento que despierta del sueño:

> Desde la cama me imaginé a mi padre haciendo este ruido: solía sacudir la cabeza tan bruscamente que se le agitaban los carrillos y los labios le quedaban vehementemente desdibujados. La imagen era tan viva que sonreí. La conversación, como si supieran que yo me había despertado, llegaba a su conclusión; el tono de sus voces se oscureció. Aquel pequeño mordisco pálido y compasivo, como un copo de nieve en el centro de su matrimonio, que yo había entrevisto, incompleto, al amanecer, se ocultó tras las familiares discusiones. El peso del sueño se retiró de mi cabeza, la volví y miré por la ventana.

2.º Vuelve al sueño:

> Cerré mis ojos y me relajé hasta deslizarme en mi cálida guarida. Las mantas calentadas por mi cuerpo se convirtieron en blandas cadenas que tiraban de mí hacia abajo; sentía en la boca una rancia ambrosía arrulladora. El empapelado amarillo limón en el que se veían unos pequeños medallones

oscuros con unas caras que parecían gatos con el ceño fruncido permanecía grabado en mis párpados, en negativo sobre fondo rojo. Volví a mi sueño anterior.

3.º Introduce el sueño directamente:

Uno de los cascos producía un ruido semejante a un arañazo (hueso contra hueso). Se preguntó si la cúpula era de bronce o de hierro. Un yunque, dicen, caerá del Cielo y llegará a la Tierra al cabo de nueve días con sus respectivas noches; y caerá otra vez, y seguirá su descenso durante nueve días con sus respectivas noches. Y el décimo día llegará Tártaro. Al principio, cuando Urano copulaba todas las noches con Gaya, la distancia debía ser menor.

**Ejercicio inspirador**

Existen mecanismos que propician la memorización y formas de aprovechar los sueños:

· Apunta sin demora lo que recuerdes al despertar, aunque te parezca absurdo o inconexo. Unas cuantas frases serán suficientes.
· Ponle un título.
· Anota a qué crees que se refiere lo soñado.
· Añade detalles e ideas marginales.
· Establece conexiones con personajes o sentimientos de tu vida.
· Imagina el modo de incluirlo en tu narración.

## Autorretratarte

La descripción de uno mismo es útil para el autoconocimiento y para crear un personaje de ficción. Según el orden en que expongas las cualidades o los defectos, verás cómo te «enfocas».

Enumera sin pensar tus características físicas (o psíquicas, caracterológicas, etcétera), colócalas en columna, observa a) la gradación que has otorgado a dichas características y b) la proporción de virtudes y defectos.

Ejemplo:

1. Mi pelo brilla.
2. Es muy oscuro para mi gusto.

3. Mi nariz corta me da una expresión ridícula.
4. Tengo las piernas bien torneadas.
5. Me gustaría tener más estatura.

La gradación es la siguiente:

1. Un aspecto agraciado.
2. Otro menos favorecedor que el primero.
3. Un defecto.
4. Un aspecto agraciado.
5. Otro defecto.

Pero la gradación podría ser la contraria a la anterior:

1. Un defecto.
2. Otro defecto.
3. Un aspecto algo atractivo.
4. Un aspecto muy atractivo.
5. Otro aspecto atractivo.

**Atención.** Al seleccionar elementos para describir a una persona o a una cosa, estamos determinando a esa persona o a esa cosa.

**Autocuestionario operativo para tu autorretrato**

¿Qué actitud me caracteriza?
¿Qué es lo que no puedo recordar de mí?
¿A qué le temo?
¿Por qué vivo con prisas / sin prisas?
¿Me gusta el invierno / verano / otoño / primavera?
¿Por qué me atraen los lugares habitados / deshabitados?
¿Qué suele decir la gente de mí?

## La geografía interior

La geografía interior incluye distintas facetas. Entre otras: es la fusión de los lugares determinantes para nosotros, desde un continente hasta cierta esquina o un huerto, o el horizonte, con la visión personal con la que enfocamos la vida. Por ejemplo, la geografía del papa Francisco es la de una Iglesia solidaria con el sufrimiento de los pueblos.

Es la aplicación de lo conocido a lo desconocido, que hace nuestra imaginación. Sucede cuando alguien nos habla de un lugar que desconocemos y lo situamos en uno que nos resulta familiar. O cuando leemos, situamos los hechos del relato en los lugares donde hemos estado. Paul Auster comentó en cierta ocasión que cuando leía *Orgullo y prejuicio,* la novela de Jane Austen que tiene muy pocas descripciones físicas, situó lo que sucedía en la casa donde él había vivido de chico. Las hermanas Bennett estaban sentadas en el living de su casa. Dice: «Expropiamos lo que leemos para trasladarlo a nuestras propias experiencias, nuestros recuerdos, nuestros sentimientos».

Es la representación de nuestras vivencias y nuestros estados de ánimo mediante los lugares o los paisajes. Argel, como metáfora de una época vacía de sentido, en *El extranjero* de Albert Camus. El símbolo a través de los domingos vacíos, de la indiferencia existencial, de paseos por la playa bajo un sol cegador que incita a matar...

Asunción, y todo Paraguay, de Augusto Roa Bastos, cuyo, *Yo, el Supremo* es una «novela de dictadores» y la ciudad con sus gentes y las leyes que se le imponen se convierte en símbolo de la represión.

Puedes usar el paisaje como imagen de ti mismo o de tu protagonista. Elementos tales como la nieve, la ausencia que reina en un lugar, la sequía, el viento te pueden llevan a pensar en tu propia situación.

Si hablas de un lugar que recuerdas, deberías volver varias veces a ese lugar mientras escribes la novela.

En *La arboleda perdida,* los lugares le permiten a Rafael Alberti indagar en su identidad, en su experiencia, y comparar con otro lugar vivido antes:

> ¿Por qué Italia y no Francia, en donde habíamos vivido tantas veces?, nos preguntaban muchos amigos. Porque ya, en realidad, teníamos agotado París, y Picasso, un gran señuelo sobre todo, vivía en la Costa Azul, y yo pensaba en Roma, en la que había pasado, en 1935, quince días inolvidables con Valle-Inclán, sintiéndome en Italia más cerca, más bañado de la claridad mediterránea, más próximo en espíritu a los litorales españoles, a las costas andaluzas. Después, la explayadora simpatía de gran parte del pueblo italiano y, sobre todo, aquel Alberti, mi apellido, tan ligado a las familias florentinas, al gran orgullo de saber que de ellas habían salido mis abuelos. Y después... ¡Qué sé yo! Una nueva experiencia, una nueva vida, más clara y popular, que se me iba a prolongar −esto lo supe luego− por casi quince años a las dos orillas del Tevere, el río de tantos misterios, sucio y cruzado de los más bellos puentes, desagües de cloacas, reflejado de centenarios árboles, de cúpulas, de torres, de estatuas y picoteado de voraces gaviotas hambrientas del vecino y contaminado mar Tirreno. Pero... A pesar de Italia, en la que ya me encontraba, mucho había dejado allí, en aquella América, tanto como para desear, a cada hora, en los primeros meses de lejanía, un posible retorno, una segunda vida que me hiciera compartir con aquellos pueblos tan castigados y oprimidos el logro final de sus esperanzas. Y a Roma le

pedí, desde el comienzo de mi permanencia en ella, que, a pesar de su maravilla, fuese capaz de darme tanto como había dejado entre aquellas orillas de cielos inalcanzables, cosechas y caballos.

***De mis notas***

*Yo ocupo un lugar. Yo soy un lugar. Y puesto que me permite entrar y salir de mí a gusto, la autoficción es una forma de gozar la vida.*

## Distánciate de lo reciente

Generalmente, es más posible llegar al hecho estético mediante el filtro del recuerdo que mediante el de la experiencia reciente.

Es conveniente distanciarse de la experiencia emotiva por la que acabamos de pasar o de la situación que nos impacta, para escribirla: una situación que nos conmueve, que nos emociona o nos turba toma cuerpo en el campo de la ficción después de un tiempo. Es decir, al haberse convertido en recuerdo.

En consecuencia, si intuimos que el momento que acabamos de vivenciar es apto para ser novelado, pero no percibimos de qué modo novelarlo, hay que retenerlo hasta que se aleje lo suficiente de la realidad, y entonces emplearlo en la novela; es un método que da buenos resultados.

El escritor Christopher Isherwood lo enuncia diciendo: «Yo soy como una cámara con el obturador abierto, pasiva, minuciosa, incapaz de pensar. Capto la imagen del hombre que se afeita en la ventana de enfrente y la de la mujer en kimono, lavándose la cabeza. Habrá que revelarlas algún día, fijarlas cuidadosamente en el papel».

## Acude a las personas adecuadas

Consulta datos con las personas que te pueden aportar ideas o en las que menos habías pensado. Rescata a los protagonistas de las escenas que relatas y también a los testigos de las acciones vividas.

Cuenta Vicente Leñero que cuando su madre tenía 97 años él la entrevistó con una grabadora porque con la vejez recuperó la memoria antigua «que yo saqueo para mi novela (la tía Irene es igual, por ejemplo, y vivían en un aquelarre, se dedicaban a la venta de objetos)». Él sospechaba que su madre mentía y así imaginó la novela en la que una anciana pretende recorrer todos los caminos posibles de todas las vidas imaginadas. La protagonista le cuenta a un reportero, como vividas, las distintas opciones que imagina. Así, Norma Andrade imagina y rememora: la novela no depende de la anécdota sino del juego, que es el juego de la

vida, tomar decisiones a cada momento.

## Aléjate de las imposiciones

· No te esfuerces por recordar con exactitud. Nunca recordamos todo ni recordamos los hechos exactos.

· No pretendas de entrada una narración ordenada y completa.

Así lo manifiesta Marguerite Yourcenar en la voz de Adriano:

> Trato de recorrer nuevamente mi vida en busca de su plan, seguir una vena de plomo o de oro, o el fluir de un río subterráneo, pero este plan ficticio no es más que una ilusión óptica del recuerdo. De tiempo en tiempo, en un encuentro, un presagio, una serie definida de sucesos, me parece reconocer una fatalidad; pero demasiados caminos no llevan a ninguna parte, y demasiadas sumas no se adicionan.

· No te esfuerces en reproducir la realidad tal como fue, quédate con sus resonancias. Como dice Galeano, la realidad siempre es paradójica, porque contiene el sí y el no. «Y nosotros los humanitos somos paradojas andantes, contenemos el cielo y el infierno».

## Haz suposiciones (es uno de tantos mecanismos del ser creativo)

Nuestra vida está llena de elecciones que vamos tomando, algunas más conscientes que otras. Marcamos nuestro camino con nuestro andar y cada tanto paramos y nos damos la vuelta para mirar hacia atrás en perspectiva el camino recorrido; algunas veces lo observamos con orgullo; otras, con nostalgia, o incluso arrepentimiento por no habernos animado a jugar o a tomar otra decisión. Y surge la inquietante pregunta: ¿qué habría sucedido si…?, si hubiéramos actuado de tal manera o hubiéramos elegido algún otro camino.

Las respuestas a esta pregunta ocultan tal vez una novela.

## Practica la ilusión óptica

Te lo explica Dylan Thomas:

> Entre las muchas mentiras de la visión están las ilusiones ópticas. En la carretera, delante del coche se forma un charco. Pero, a diferencia de lo que haría un charco real, éste se adelanta junto con nosotros. Por ser un día

> caluroso de verano, con una capa de aire caliente debajo de una capa de aire frío, se proyecta sobre la ruta un reflejo (del cielo). Lentamente se forma en nuestra mente la palabra «espejismo». Cuando miramos algo rojo, las lentes del ojo se ajustan de la misma forma que para ver algo verde que esté más cercano. Cuando miramos algo azul, las lentes cambian en sentido opuesto. Como resultado, las cosas azules parecen retroceder hacia el fondo, y las rojas pasar a primer plano. Las cosas rojas parecen contraerse, mientras que las azules parecen expandirse. Se piensa que las cosas azules son «frías», mientras que las cosas rosadas son «cálidas». Y como el ojo siempre está tratando de dar sentido a la vida, si encuentra una escena que le intriga, la corrige en el sentido de lo que ya conoce. Si encuentra un dibujo familiar, se aferra a él, por más inapropiado que pueda ser en el paisaje o contra ese fondo.

Adelante, practica tus propias ilusiones. A la salida de un supermercado de Gerona, tuve la mágica impresión de estar en otro de la Spezia, me transportó en el acto y allí creí estar, con las personas que estuve, la misma brisa y la misma alegría. Es un ejercicio lúdico, y ya sabes que el juego forma parte del ser creativo.

### No te alejes del foco

No cuentes las historias de tus antepasados de modo tan detallado que te hagan sombra. Si lo haces, consigue que esos detalles aparentemente intrascendentes alumbren tu propia historia.

### Prueba atajos

El personaje estrella eres tú. Pero contar la propia historia no siempre resulta fácil. Una duda corriente es hasta dónde exponer la intimidad, un freno para la escritura. Queriendo o no queriéndolo, muchas veces censuramos lo que no nos gusta y no queremos que otros lean. Y así creemos protegernos de la mirada de los demás cuando posiblemente estemos escapando de nosotros mismos. La lucha por ocultar lo más posible la verdad te puede dar como resultado una mentira artificial. El disfraz, el gesto impostado conducen a una mentira poco convincente o confusa. Para superarlos, estas variantes creativas te abren atajos:

> -Si algo te resulta difícil de explicar no lo cuentes todo, sugiérelo con imágenes, vivencias, pequeños guiños, que permitan decirlo sin nombrarlo.

-O escribe pensando que nadie leerá lo escrito, de manera que afloren los más recónditos pensamientos, experiencias, ilusiones. Así, contarás lo propio en libertad, con todo lo que tenga de particular e inimitable.

-Otro mecanismo útil es atribuir el hecho a terceros. Al colocarlo en la figura de otra persona, en lugar de hacerlo directamente desde un «yo» delator, a nadie se le ocurrirá pensar que procede de un hecho real, aunque por otra parte lo que creemos que los lectores puedan pensar suele ser inexacto: nadie conoce los sutiles recovecos del pensamiento del otro. Por consiguiente, el pudor es a menudo inútil.

-Desdóblate. No escribes desde ti, sino de uno con tus rasgos, pero a quien desconoces. Es una manera de escribir para ir entendiendo. De hecho, cuando escribimos nuestra vida lo hacemos desde un sujeto distinto al que fuimos y al que seremos. Es decir, no habrías contado de la manera que lo haces ahora un episodio pasado en el momento que pasó, lo reconozcas o no. Escribe desde el sujeto que eres y colócate en la piel del que eras en el momento del episodio.

Así, son muchos los que recurren al heterónimo, con personalidad definida y una biografía inventada. Juan de Mairena es el de Antonio Machado, que reunió 33 apócrifos. Fernando Pessoa llegó a crear 70 heterónimos, «otros de él mismo», algunos de ellos mujeres. Gabriela Mistral es el alias poético de Lucila Godoy Alcayata; el yo poético de Neftalí Reyes es Pablo Neruda. Julio Cortázar creó a Morelli.

-Transfigúrate. Camúflate. Por diversas causas como el miedo a la opinión del lector, el deseo de que te quieran o te aprueben, el peligro de que te señalen por lo que cuentas, usa máscaras, entra en la impostura, entras en la ficción. Así, aléjaras el pudor o los reparos que se sienten a la hora de las autoconfesiones.

-Recurre a los otros o a las otras que habitan en ti, a tus varios personajes internos. En uno de los cuentos que escribí, «Este no es un asunto más para nosotras», la protagonista es la erótica y la desplaza la observadora, después la mental y la policíaca resuelve la historia. Busca en tu interior hasta que lo reconozcas. Permite que cada uno de esos personajes se exprese. Después desplázalo sabiendo el motivo, o llévalo al centro de esa historia.

**Autocuestionario operativo**

Mírate en los que has sido y en los que podrías ser y responde a estas preguntas:

¿Reconoces a uno más que a otro?
¿Te identificas con una más que con otra?
¿Amas u odias a uno más que a otro?
¿Predomina algún rasgo en ambos casos?
¿Ese rasgo predominante podría caracterizar a uno de tus heterónimos?
¿Podrías señalar otros rasgos del mismo?

***De mis notas***

*Algunas veces, me reconozco en aquello que escribo y soy yo quien habla de forma consecuente. En otras ocasiones, en cambio −si me dejo fluir−, habla una de las muchas que hay dentro de mí y que −más aún en la escritura− cada tanto aflora y dice cosas que a veces no entiendo del todo o no sé cómo encajar en mi trayecto personal. Llegados a este punto, habremos llegado al lugar de nuestras propias apariciones.*

Discreción no es represión a la hora de escribir.

## Diversifica tu contemplación

Si sigues contemplando siempre lo mismo, estarás deteniendo el fluir de la creatividad. Desvía tu mirada de tu experiencia vivida y mira sus derivaciones. Como dice Platón: «Cuando uno de estos hombres haya sido liberado y súbitamente obligado a levantarse, a girar el cuello, a andar, a mirar la luz, sufrirá y, en razón de sus deslumbramientos, se verá impotente para ver los llamados objetos… Pero dime ¿no piensas que al ocurrirle todo esto, puede huir hacia otras cosas que también es capaz de mirar?». Recuerda que cuentas con esta posibilidad.

De todos modos, repara en esa situación o ese lugar o esa imagen hacia los que sueles dirigir tu atención y saca conclusiones. Hay quien se queda contemplando como hipnotizado la corriente de agua, una cascada, una fuente. Hay quien siente atraído por las parejas en las que se percibe una evidente complicidad y no puede quitarles los ojos de encima o quien llama a las inmobiliarias y visita las casas o los pisos que le ofrecen por el puro placer de recorrerlos e imaginarse viviendo allí. Éstos y más ejemplos dan cuenta de carencias, imposibilidades. Si los implicados detectasen el origen de esa carencia o esa imposibilidad, es posible que dejaran de atraerles y prefirieran buscar vías para superarlas. De este modo, el desvío

de la contemplación estaría asegurado.

## Las lecturas son parte de tu vida

Nuestro mapa de lecturas es una marca más de nuestra biografía.

Todo texto está construido como un «mosaico de citaciones, es la absorción o transformación de otro texto», afirma Julia Kristeva. Uno influye en otro, se superponen, se contaminan, se tocan en un baile a veces sensual, otras vertiginoso: se estremecen los cimientos; el tema tratado, el desarrollo de algún episodio o los caracteres de los personajes presentan síntomas de este proceso, intencionado o no.

Por consiguiente, el tema tratado, por ejemplo, tanto en Sófocles como en *La Hojarasca,* de Gabriel García Márquez, un hombre es condenado a permanecer insepulto por haber sido considerado traidor a su pueblo. En las dos obras, un personaje toma la decisión personal de llevar a cabo el enterramiento, oponiéndose a la intención popular de castigar al culpable aún después de su muerte.

En otros casos, la influencia es clara y directa en la construcción de la novela: Onetti toma de Faulkner, por ejemplo, los súbitos cambios de ritmo en la narración; los saltos de punto de vista, de tiempo, de distancia; la intercalación de voces narrativas, la honda mirada del ser humano y el modo de llegar al alma de las cosas. También en la mirada hay cierta intertextualidad, así en la mirada compasiva de Faulkner, de Onetti y de Muñoz Molina sobre sus personajes.

*La lectura es una motivación insustituible*

Reconoce «tus» lecturas más estimulantes, señala los rasgos que te resultan inefables y tendrás un mapa biográfico del que –como destaco en *Puntuación para escritores y no escritores*– forma parte incluso la puntuación. Escribe respondiendo a esa pulsión.

## Acorta

Si la perspectiva de escribir un libro entero te asusta, no abarques todo, empieza por una experiencia simple o una idea que despierte sensaciones en ti, y narra breves fragmentos, de los cuales se desprenderán con seguridad otros muchos y podrás decidir cuánto abarcas. El libro se conformará naturalmente.

## Asocia, asocia, asocia

Déjate llevar. No vaciles: con la vacilación, le permites al pensamiento que te domine.

Sin abandonar el nudo principal, abre constantemente el relato hacia otros recovecos. Por ejemplo, evoca algún detalle, un lugar, un objeto, algo insignificante, que no hayas tenido en cuenta hasta ahora. Deja que el resultado te sorprenda. Y traslada tu impacto al texto. Es la escritura en libertad –menos controlada que las palabras orales– y a la que Ernesto Sábato llama escritura nocturna. Dice que propicia el surgimiento de la verdad esclarecedora, a la que llama verdad detestable.

## Persigue tus evocaciones

Es un método duro y placentero a la vez. Duro, cuando bordeamos el recuerdo, pero no logramos alcanzarlo. Placentero, cuando conseguimos atraparlo. Aunque en ocasiones lo neguemos, estamos condicionados por lo que hemos vivido, y, también negándolo, lo ponemos en la escritura. Por lo tanto, probar fórmulas para aproximarnos a lo más recóndito es ir al encuentro de valiosos materiales desde el punto de vista personal. Siguiendo a William Goyen: «Para descubrir lo que somos hemos de volver a sumirnos en las ideas y los sueños de los mundos que nos soportaron y nos soñaron, y hallar allí el idioma que nos es propio».

## No pierdas de vista las palabras

Escribir son palabras. Solamente palabras componen ese mundo que creas o recreas. Las palabras describen, transforman, crean emociones, indagan, evocan, afectan y hacen bien, agitan el pensamiento, encantan, complican y construyen escenas.

Escribe Thomas Mann en *La muerte en Venecia:*

> Su belleza superaba lo expresable y, como tantas otras veces, Aschenbach sintió, apesadumbrado, que la palabra solo puede celebrar la belleza, no reproducirla.

Tu autobiografía está hecha de unas palabras y no de otras, son las palabras fundantes. Para Borges, la *lucha* y la *búsqueda;* para Cortázar, el *ser humano,* el *encuentro* y el *juego;* para Kundera, la *levedad* y el *peso.*

Una palabra te guía en tu selva biográfica.

Ten en cuenta las significaciones que te transmiten más que su significado. Piensa en la palabra sombra. ¿Con qué te conecta?

Tu *sombra* no es mi *sombra* ni mi *cielo* tu *cielo.*

*De la palabra a la imagen*

Digo «fiebre» y llega la imagen, de la que éste es el inicio:

> Me veo afiebrada en mi cama de estilo provenzal, esperando que mi madre se asomase o se acercase a tocarme la frente, que tenía sed, pero no la llamé, es la parte de la imagen que persiste más nítida (sin embargo, si insisto, las lágrimas la cubren y no estoy segura que corresponda al mismo momento, pura autoficción), tenía unos ocho o nueve años. Me veo bajo la manta escocesa de pura lana con la que me entretenía anudando los flecos hasta quedarme dormida, como ahora anudo palabras hasta que me llega el sueño.

*Frente a los bloqueos: palabras*

Las palabras provocan cambios.

Pon tu vida en palabras y sabrás que no es tarde
para iniciar un cambio deseado, inicia tu autoficción
con esta idea y déjate llevar por las palabras,
ellas te orientarán en tu viaje.

Manuel Vázquez Montalbán va más allá, destaca las palabras como las principales herramientas del escritor: «Todo escritor se inspira en la realidad, lo que ocurre es que el juego literario es de una irrealidad esencial. Porque los escritores viven y contemplan la vida como los demás, pero luego tratan de ofrecer una realidad alternativa, reconstruida con palabras. Las personas normales tienen una relación directa con lo real, se enfrentan con ello y se dedican a ser albañiles, banqueros o militares... En cambio, un escritor deja de lado la realidad y organiza sus materiales con palabras para ofrecer una realidad alternativa».

Y entre los cineastas, como si la imagen y el sonido no le fueran suficientes para narrar, Jean Luc Godard incorpora palabras escritas en muchas de sus películas: textos o partes de textos como si saliesen directamente del pensamiento del autor. El mismo recurso es retomado por Lars von Trier en *Nymphomaniac*.

A la vez, gracias a ellas disfrutamos del placer del silencio. El silencio entre palabra y palabra. El silencio ruidoso mientras nos circulan por dentro. En esto que dice Emily Cioran se concentra la función de la escritura autobiográfica: «Basta con que escuches en silencio y lo oirás todo. No existen ni verdad ni error, ni objeto ni figuración. Presta oídos al mundo que yace en algún rincón de ti mismo y que no precisa mostrarse para ser. Todo existe en ti, incluso espacio de sobra para los continentes del espíritu... El ser es un jamás absoluto».

Recurre a las palabras del silencio, que algunos llaman meditación, y préstate atención y escucharás el ruido del mundo que habla en tu interior

con tu voz.

Te sientes amado, te sientes amada, con palabras.

***De mis notas***

*Las palabras me conducen al centro del mundo, al centro de mí.*

Confecciona una **lista de palabras (ejercicio inspirador)** para tu historia personal.

En *Ángeles de desolación,* novela autobiográfica, Jack Kerouac empieza diciendo:

> Mi vida es un vasto poema épico sin consecuencias, con mil millones de personajes…

Y, a continuación, condensa el lugar en el que está y la situación («Una experiencia en la cumbre de la montaña, donde estuve solo durante dos meses sin que ningún ser humano me interrogara o mirara y donde empecé mi completo cambio de actitud respecto a mis sentimientos en la vida»), con una lista de palabras:

> *Canoa, remo, lago a la luz de la luna, lobo en la colina, flor, pérdida. Montón de leña, silo, caballo, raíl, verja, muchacho, tierra. Lámparas de aceite, cocina, granja, manzanas, peras, casas encantadas, pinos, viento, medianoche, viejas mantas, desván, polvo. Valla, hierba, tronco de árbol, sendero, viejas flores mustias, viejas cascarillas de maíz, luna, trocitos de nube coloreada, luces, almacenes, calle, pies, zapatos, voces, ventanas, escaparates, puertas abriéndose y cerrándose, ropas, calor, azúcar, frío, excitación, misterio…*

## Pide ayuda a las preguntas

**Autocuestionario operativo**

¿Qué quieres escribir? ¿Qué necesitas escribir?

¿Un asunto con el que tienes una relación actual? ¿Un asunto que te ha supuesto un fuerte impacto en el pasado?

¿Un tema que no eres capaz de compartir con los demás? ¿Un tema que pretendes compartir con los demás?

¿Qué sentimientos te provoca ese tema?

¿Con qué actitud te dispones a la tarea? ¿La de descifrador? ¿Recopilador? ¿Comunicador por una razón social o familiar? ¿Novelista o cuentista?

¿Cuál es tu motivación?

¿Quién de los que eres escribe?

¿Dónde y cuándo te sitúas?

¿Transmite tus intenciones, deseos, sentimientos de pérdida, sentimientos de alegría, la sabiduría que has ganado?

Y una vez que tengas las respuestas, hazte nuevamente la pregunta: «¿Qué quiero escribir?» y se ampliará tu territorio.

**Ejercicio inspirador**

Responde a esta pregunta:

¿Qué hay detrás de una puerta cerrada?

Abre una nueva pregunta cuando creas que ya no tienes nada más para decir.

***De mis notas***

*Soy tan responsable de mi vida como de las palabras que elijo para contarla.*

# QUINTA PARTE
# Técnica de lo autobiográfico a la ficción

Si vas a hacer de tu vida una novela o si necesitas incorporar cierto aspecto de la misma, una obsesión, cierta desesperación, un deseo, un lugar… ten en cuenta ante todo que la creación literaria no es ni podría ser un doble, una repetición de la vida. Y sí es, en cambio, escribir lo desconocido que tú llevas dentro de esa vida. En esto radica la pasión de escribirla, en plantarle cara a la incertidumbre, en intuir que con esta actitud darás con palabras portadoras de simientes. Escucho nuevamente a Marguerite Duras, que añade: «No hay resguardo en la seguridad de un yo sino exposición a una amenaza».

Las opciones más conocidas son:

-*Novelas del yo* o autobiografías noveladas en las que el autor presenta su vida como una fábula. Existe una variedad de discursos del yo: las memorias, los relatos de ficción con base autobiográfica, las crónicas de viajes, la novela escrita en primera persona (monólogo, monólogo interior, fluir de la conciencia), la correspondencia íntima, los diarios personales de distintas temáticas.

-*Autobiografía ficticia* en la que el personaje escribe una autobiografía de sí mismo que nada tiene que ver con la del autor, o al menos eso cree o eso dice.

Sin embargo, es muy posible que lo que uno supone que se le ha ocurrido de pronto a partir de una frase, no haya sido más que la aparición de una imagen que la memoria guardaba y que el inconsciente expulsa. Es evidente con respecto a los personajes que elegimos. La proyección de una faceta propia en un personaje surge naturalmente. Los detalles biográficos seguramente serán distintos, pero siempre habrá un impulso emocional que nos lleva a crear determinado personaje y del que posiblemente te percatas mucho tiempo después y ves en ellos tus obsesiones como en un espejo. Styron dice que muchos de sus personajes (Sophie, superviviente de

un campo de concentración nazi en *La decisión de Sophie* o Nat, un esclavo rebelde en *Nat Turner)* tematizan sus tendencias suicidas y la depresión. Las circunstancias en las que colocó a esos personajes le han permitido explorar sus propias contradicciones, sus dudas, sus miedos.

-*Relatos que contienen elementos autobiográficos* evidentes, que brotan en forma discontinua entre los inventados, así sea: la temática, las características del personaje: sus convicciones, sus reflexiones, los lugares.

-*Novelas* cuyo autor da testimonio de la problemática de su profesión o de su oficio; por ejemplo, el de escritor a través de un personaje que también es escritor.

Reitero lo que decía hace unos capítulos: qué escribo es cómo lo escribo. En este bosque tienes que adentrarte ahora. Y para ello, aquí tienes un kit de herramientas esenciales para conseguir el efecto deseado:

1. Las operaciones narrativas.
2. Las estrategias.

# 1. Las operaciones narrativas

¿De qué dependen la elección y dosificación de los datos biográficos?

Al novelar una autobiografía, al escritor se le presenta la posibilidad de combinar lo real con lo ficticio.

Tomar directamente la vida real como material de la ficción es común.

¿Cuántos elementos, aspectos, indicios autobiográficos hay en tus relatos (novela o cuento) que no sabías? ¿Cuántos otros te habrás dejado en el camino y no sabes cómo llegar a ellos? Y si lo sabías, ¿los has incorporado del modo más productivo?

Constituir una novela retomando o reinventando huellas que nos ha dejado nuestro paso por la vida es una primera fase, la fase siguiente nos exige respetar la arquitectura más acertada de la novela en cuestión.

Mientras tanto, la diferencia entre una novela que nace de tu autobiografía (algo que te ocurrió, que sufriste, gozaste, no acabaste de entender, no has podido aceptar) y otra que nace de un argumento o una idea inventados es sutil. ¿Cómo saber si este párrafo es autobiográfico o no? De hecho, lo parece:

> En mi primera infancia mi padre me dio un consejo que, desde entonces, no ha cesado de darme vueltas por la cabeza. «Cada vez que te sientas inclinado a criticar a alguien –me dijo– ten presente que no todo el mundo ha tenido tus ventajas.»

Sin embargo, es ficción, así empieza *El gran Gatsby,* de Francis Scott Fitzgerald.

Por lo tanto, la materia prima es la misma. La autobiografía puede prestársela a la ficción, a la vez que la ficción le presta a la autobiografía sus mecanismos narrativos esenciales, de modo que den coherencia y credibilidad a la historia.

Esto es lo que opina Paul Auster:

> Escribir no ficción da el mismo trabajo que escribir ficción. La diferencia consiste en que con la no ficción, particularmente con el trabajo autobiográfico, ya conoces los hechos, algo que no pasa cuando escribes una

> novela. Todo lo demás es igual. Tienes que hacer el mismo esfuerzo por escribir buenas frases, para hablar de la manera más real que puedas. Así que sí, mis novelas a veces toman cosas prestadas de mi vida, pero el hecho de poner ese material en una novela lo cambia, lo ficcionaliza, lo convierte en otra cosa. Siempre hice la distinción entre el yo que escribe y el biográfico. El que escribe es un ser invisible que me habita, pero no es mi yo físico o biográfico.

¿Qué pasos sigues para convertir el material privado en un conjunto trascendente que interese a todos? ¿Las operaciones y las estrategias que empleas son las más acertadas? Revísalas.

Las operaciones ineludibles:

-Averiguar qué quieres decir.

-Encontrar mecanismos para pasar de la anécdota vivida al relato literario.

-Recortar (es indispensable).

## Qué quieres decir, qué quieres destacar

Tal vez ya se te revelan entre los materiales que has recogido los momentos, los aspectos o los lugares de tu vida que te gustaría que motivaran tu novela o que formaran parte de tu relato autobiográfico.

Destacar es una vía para acercarte a lo que quieres decir, al tema del que quieres hablar, aunque en lugar de un tema puede ser una actitud, un sentimiento, una persona, una asignatura pendiente. Y si todavía lo rozas apenas y se te escapa, o si cuando ya lo tocas, te das cuenta de que no era eso, prueba este ejercicio.

Y si todavía no tienes claro o directamente no sabes de qué quieres hablar, pero al menos sabes qué quieres contar, la pregunta que deberías hacerte es:

¿Cómo quiero contar la historia que quiero contar?

**Ejercicio inspirador**

Completa la siguiente frase a vuelapluma:
*Todavía no sé sobre qué hecho o qué tema necesito escribir y ahora se me ocurre que…*

No es: Quiero escribir sobre…
Sino: Necesito escribir acerca de…

**Autocuestionario operativo para dar con tu necesidad interior**

En las respuestas a estas preguntas puedes acercarte a esa necesidad:

¿Qué te conmueve?
¿Qué te hace reaccionar?
¿Qué te rebela?
¿Qué te provoca rabia?
¿Qué piensas acerca de la vida?
¿Qué imaginas acerca de la muerte?
¿En qué crees?
¿De qué desconfías?
¿A qué le temes?
¿Qué ansías?
¿Cuáles son tus imperfecciones?
¿Qué es lo que no sabes?
¿Tienes una obsesión que te persigue?
¿Una escena que se te repite?
¿Quisieras hablar de los temas que afectan a la sociedad: el racismo, el hambre, la fama, la pertenencia a una raza o grupo étnico, la muerte, la guerra, el amor o el desamor?

**Ejercicio inspirador para confirmar de qué quieres hablar**

1. Rescata hechos emotivos que te marcaron.
2. Registra los nudos impactantes, escribe sobre ellos y a partir de ellos.
3. Piensa en lo más importante para ti, y escribe sobre eso.
4. Recurre a la lista de sentimientos y escoge el sentimiento que te impulsa a contar algo por escrito.
5. Busca el común denominador entre los cuatro puntos anteriores y saca conclusiones que te darán pistas concretas acerca de de qué quieres hablar.

***De mis notas***

*Expreso mediante el lenguaje lo que me resulta imposible comprender. Atiendo a la lucha entre la memoria y el olvido, articulo argumentos y,*

*puesto que carezco de fundamentos sólidos, me muevo en una zona de peligro, lanzo suposiciones: si el amor a un hijo o a una hija es el único que no se pone en duda, y yo he sido hija, entonces, ¿qué quiero decir?*

## Mecanismos para pasar de la anécdota vivida al relato literario

¿Cómo trasladar una anécdota o un episodio vivido a la autoficción o a una novela sin que resulte pueril y de modo que produzca más significaciones que el episodio en sí?

Numerosas anécdotas pueblan nuestra experiencia. ¿Por qué las revivimos? ¿Qué ocultan más allá de lo aparente?

En lo que ocultan radica el meollo de lo literario. En consecuencia, al desarrollarla por escrito, cuéntala sugiriendo algo más, una segunda realidad.

Se dice que Umberto Eco convierte una anécdota en una lección de vida: de eso se trata.

***De mis notas***

*Sin duda, toda ficción narra, desplazado, algo vivido. El secreto consiste en saber extraer y plasmar su esencia.*

La anécdota que pretendas incorporar en la ficción puede ser un simple incidente –la vida está compuesta de materiales mínimos: pequeños incidentes, viajes, esperas–, pero la condición es que te provoque algún sentimiento, una emoción, y que lo sepas, que lo rescates y abordes la anécdota desde ese sentimiento. Antes de incorporarla, puedes seguir una serie de pasos para a sacar el mejor partido de esa anécdota.

Ilustro los pasos que seguí para encontrar un incidente, una anécdota que me permitiera avanzar en la indagación con la que abordo mi autoficción.

1. Busqué entre mis documentos algún incidente que me permitiera observar la actitud de mi madre (que murió cuando yo era muy joven) hacia mí.

2. Escogí una foto. Estoy a la izquierda de un grupo de personas: son mis padres, unos amigos de mis padres, su hijo de quince años llamado Suso y yo. Llevo puesto un vestido azul. Tengo catorce años, es en Palermo, una bonita zona ajardinada de Buenos Aires en cuyo centro hay un lago.

Evoqué el incidente como si fuera una película: ni Suso ni yo queremos estar allí. Sin embargo, nos dicen que vayamos a dar una vuelta y obedecemos. Bordeamos el lago, cruzamos un puente, él se acerca a un

kiosco y compra una coca-cola. Seguimos andando. Me ofrece un trago de coca-cola. No me apetece. No me gusta que vaya pateando una piedrita, no me gustan su piel pálida, su pelo crespo ni sus ojos saltones. Pasamos junto a otros adolescentes que parecen divertirse. Damos la vuelta. Alcanzo a ver a mi madre con sus labios pintados, se ha puesto las gafas de sol, ¿habrá estado buscándome con la mirada? Siento una rara inquietud, que revivo. Trato de recordar si también ella insistió en que nos fuéramos a dar un paseo. No lo consigo. Suso va unos pasos más atrás que yo. Intercambiamos en total unos pocos monosílabos. Ya estamos de regreso y creo que entonces nos hicimos la foto.

3. Consigno las resonancias de la anécdota: me pregunto qué más contiene o qué tapa este incidente. Lo amplío. Tendré que agregar mentiras, un conflicto que no hubo, pero que estaba latente en esa inquietud. Podría agregar ciertas sospechas, cierto misterio en el entorno, un gesto, alguna propuesta, y así la inquietud tomaría un sentido, de modo que atraparía al lector. Con todo el material, desarrollo el texto.

4. Consigno aquí los resultados de mi reflexión (que me llevó unas tres páginas de descarga emocional ante lo que iba asomando):

> Mi madre me mira impasible desde el otro lado del puente, sus labios rojos apretados, como si quisiera impedir que se le escapase una palabra. Al menos me mira. Al menos se nota su inquietud. Migajas de amor: ser mirada en silencio. El consuelo: hubiera querido decirme eso que tal vez yo esperaba que me dijera.

*Es anécdota lo que te contaron*

También es autobiográfico lo que nos contaron sobre un hecho vivido. Cuando escribía *King,* John Berger necesitó participar en la vida de los desclasados, estuvo una temporada en Alicante y se iba en la moto a las chabolas de las afueras: «Miraba, observaba, hablaba con ellos no para investigar, sino para hacerme un hueco en la historia».

En *La casa de Mango Street,* sus alumnas le contaron a Sandra Cisneros varios episodios que la autora personaliza en Esperanza.

¿Cómo los lleva a la ficción?

1. Toma uno de los incidentes.
2. Destaca lo que cree que puede dar cuenta del resto y centra en eso todo el capítulo, hacen de eje: un objeto, los zapatos.
3. Tiene en cuenta los sentimientos (el malestar) que esos zapatos le provocan a la protagonista.
4. De los personajes que tenía la anécdota, escoge a uno, el tío, porque es el que le permite crear el contraste, el que impulsa el cambio de actitud en Esperanza.

5. Establece un contraste entre el inicio y el final, de la siguiente manera:

Va a una fiesta y se siente derrotada con esos zapatos.
Los esconde en la fiesta porque contrastan con la ropa nueva.
No quiere salir a bailar.
Su tío le dice que es la más hermosa, y sale.
Al final del capítulo, triunfa a pesar de los zapatos.

*De los errores habituales en la narración de lo anecdótico*

El principal problema es que un relato autobiográfico diga, pero no cuente.

Me encuentro a menudo en mis talleres con una enumeración de anécdotas o de asuntos genéricos. No muestran escenas. Las mencionan. No las cuentan. Las explican.

Contar es mostrar la diferencia, con reflexiones, emoción, acciones, detalles mínimos y peculiares, y un tono atrapante.

Contar es sugerir algo no dicho del todo, de modo que haya una lectura directa y otra latente.

Contar es proporcionar unas informaciones y dar pistas de otras.

Trascender la anécdota es lo que también hace Sandra Cisneros en *La casa de Mango Street.* En este capítulo brevísimo demuestra cómo de una escena mínima se puede deducir un mundo. Se nota que ha rescatado lo que la anécdota o la escena provocó en ella y a la vez, en lugar de explicarlo, lo sugiere a través de lo que dice el personaje en el final. La significación: mi hermana lo puede entender porque es mi hermana, otros no: ése es el sentido de ser hermanas.

«Mostrar una risa»

Nenny y yo no parecemos hermanas… no a primera vista. No como Rachel y Lucy que tienen los mismos labios gruesos de chupón como todos los de su familia. Pero yo y Nenny somos más parecidas de lo que tú crees. Nuestra risa, por ejemplo, no es la tímida risita tonta de campanitas de carrito paletero de la familia de Rachel y Lucy, sino brusca y sorpresiva como de un altero de platos quebrándose. Y otras cosas que no puedo explicar.

Un día íbamos pasando una casa que se parecía, en mi mente, a las casas que he visto en México, no sé por qué. Nada en la casa se parecía exactamente a las casas que yo recordaba. Ni siquiera estoy segura de por qué pensé eso, pero sentí que estaba bien.

Miren esa casa, dije, parece México.

Rachel y Lucy me miran como si estuviera loca, pero antes de que puedan soltar la risa, Nenny dice: sí, es México. Es exactamente lo que yo estaba pensando.

Por consiguiente, la incorporación del episodio debería ser consecuencia de la emoción con que se ha vivido. No de un cálculo frío o una conveniencia pasajera.

Cuando a Luis Landero le preguntan si es real esa abuela que aparece en *Entre líneas,* en lugar de decir que sí, que lo es, revive tanto las escenas que responde contando la anécdota vivida en la realidad: «Cuando en la época de la sementera mis padres se iban al campo, yo me quedaba viviendo en el pueblo con mis abuelos paternos para seguir yendo a la escuela. Conservo un cariño enorme por los dos, por mi abuela especialmente. Recuerdo trozos de cuentos que me contaba pero también romanzas, canciones, trozos de zarzuelas. Su memoria era algo increíble, tenía fama de saber muchas cosas, una memoria llena de cosas. Mi abuela Francisca, Frasca le llamaban, vivió cerca de 93 años, jamás estuvo enferma, una mujer extraordinaria. Era absolutamente analfabeta, no sabía casi ni poner su nombre. Siempre me decía cuando íbamos juntos a la plaza: “Mira este cartel, ¿qué pone?”. Yo no lo sabía porque aún no lo había aprendido y entonces comentaba para estimularme, para que yo aprendiera: “¡Qué triste es no saber leer ni escribir!”. Cuando recibía una carta o algo de la contribución teníamos que ir a lo de una vecina para que nos lo leyera. En todas las cartas de mi padre de la guerra que aún conservo y que por cierto son magníficas, siempre dice “dile a madre que te dicte”. Y ella le dictaba a alguna de sus hijas».

En suma, no es contar una anécdota ingeniosa, sino ingeniarse en transmitir las resonancias que la anécdota te provoca.

***De mis notas***

*Reparo en la conmoción que cierto momento vivido me suscitó y aún me suscita. Indago en su significación. Me doy permiso para inventar.*

*Advertencias*

1. Si desarrollas la anécdota tal como sucedió y solo contando lo que sucedió, es muy probable que genere un relato lineal, intrascendente.

2. Si en lugar de otorgarles un lugar preferencial, te desinteresas de los detalles que nutrieron el hecho en sí, el relato resultará desprovisto de matices, plano.

3. Si escatimas las sensaciones recibidas en el momento de los hechos y que perduran todavía en tu recuerdo, si no registras las resonancias de todo tipo que la anécdota te provoca, si no encuentras una mirada particular desde donde contarla, no habrás podido extraer la significación de esa anécdota y tu relato resultará débil.

Entonces, la clave radica en trascender lo anecdótico.

**Ejercicio inspirador**

–Determina cuál es la intención oculta que persigues al contar cierta anécdota.

–Cuéntala desde una mirada emotiva y una voz peculiares con abundantes detalles significativos.

–Agrega aspectos que rodeen la situación: imágenes colindantes / ideas / invenciones.

–Sugiere un enigma a partir de algunos indicios.

–Céntrate en un detalle peculiar y expándelo como eje.

–Agrega los datos imaginarios que sean necesarios.

*De la anécdota al cuento*

En este texto, John Cheever cuenta la anécdota familiar en la que se basó para uno de sus mejores cuentos, «Adiós, hermano mío», y desgrana el curso de sus sentimientos que trasladó también a dicho cuento:

> Lo que pasó.
>
> Hace algunos años estuve con mi familia en una casa alquilada de Martha's Vineyard hasta la segunda semana de octubre. El verano indio era brillante y quieto. Nos fuimos sin ganas cuando fue el momento de irse. Tomamos la lancha de media mañana a Ani's Hole y pasamos de un día luminoso en el mar a un clima húmedo y nublado. Al sur de Hartford empezó a llover. Llegamos al departamento, en las calles 50 del este, donde vivíamos entonces, justo después de oscurecer. La ciudad bajo la lluvia parecía particularmente cavernaria y ruidosa y el verano definitivamente había acabado. Temprano a la mañana siguiente entré a mi habitación de trabajo. Antes de irme a Vineyard había empezado un cuento, basado en notas tomadas un año o dos antes en New Hampshire. El cuento describía a una familia en una casa de verano que pasaba sus tardes jugando backgammon. Probablemente se habría llamado «El juego de backgammon». Quería usar las piezas, el tablero y las circunstancias del juego para mostrar que las relaciones dentro de una familia pueden ser extorsivas. No estaba seguro acerca de la conclusión del cuento, pero en el fondo de mi mente estaba la idea de que alguien perdería la vida sobre el tablero. Vi un accidente de canoa en un lago de montaña. Al leer el cuento otra vez esa mañana me di cuenta de que, como ciertos tipos de vino, no había viajado. Era malo.
>
> Vengo de una familia puritana y de niño me enseñaron que una moral subyace bajo toda conducta humana y que la moral siempre es en detrimento del hombre. Cuento entre mis relaciones gente que siente que hay una notable maldad en el corazón de la vida y que el amor, la amistad, el whisky, las luces de todo tipo, son meramente las más crudas decepciones. Mi objetivo como escritor ha sido registrar una moderación de esas actitudes –un escape de ellas si hubiera sido necesario– y en el cuento

del backgammon simplemente había fallado. Era, en esencia, precisamente, el tipo de improductivo pesimismo que tenía esperanzas de iluminar. Estaba en la vena de uno de mis tíos ancianos que nunca ponía un gusano en el anzuelo sin decir que, tarde o temprano, todos seremos corrupción.

Para ocuparme de cuestiones más alegres, miré las notas que había hecho durante el verano. Encontré una larga descripción de galpones de trenes y muelles, una canción a máquinas de amor y muerte, pero la sustancia era que estos viajes no tenían importancia –eran una especie de decepción–. Unas páginas después encontré la descripción de un amigo que, habiendo perdido los encantos de su juventud e incapaz de encontrar nuevas luces para guiarse, había empezado a vivir de sus triunfos en el fútbol. Esto estaba conectado con una mordaz descripción de la casa en Vineyard donde habíamos pasado un agradable verano. La casa no era vieja, pero había sido revestida con piezas de madera viejas, y la madera de la puerta, que era nueva, estaba marcada y manchada. Las habitaciones estaban iluminadas con velas eléctricas y yo unía esta cruda sensación de pasado al fracaso de mi amigo, que no podía madurar. El fracaso, decían mis notas, era nacional. Habíamos fracasado en madurar como pueblo y habíamos vuelto atrás para vivir de viejos triunfos en el fútbol, techos apuntalados con vigas, luces de velas y fogatas. Había algunas notas lacrimógenas sobre el mar que se llevaba las brasas de los fuegos de nuestros picnics, sobre el viento del Este –el viento oscuro–, sobre la promiscuidad de una hermosa joven que conozco, sobre las dificultades de tener una chacra en una isla, sobre los aviones jets que bombardearon una isla cerca de la costa de Gay Head y una morosa descripción de una caminata en South Beach. Las únicas líneas alegres en todo esto eran dos oraciones sobre el placer que había obtenido una tarde mirando a mi mujer y a otra joven cuando salían del mar, desnudas.

Es breve, pero la mayoría de los viajes nos dejan al menos una ilusión de perspectiva mejorada y esa mañana había una distancia entre mis notas y yo. Había pasado el verano en excelente compañía y en un paisaje que amaba, pero no había huellas de esto en el diario que había llevado. El conflicto de mis sentimientos y la indignación ante esta división formaron rápidamente en mi mente la imagen de un hermano despreciable y escribí: «Adiós, hermano mío». El cuento se movió con rapidez. Lawrence llegó a la isla en un viaje sin importancia. Hice que el narrador fuera fatuo porque había cierta ambigüedad en mi indignación. Laud's Head tenía el complaciente poder de un paisaje imaginario donde se puede elegir de entre una amplia gama de recuerdos, poniendo el aroma de las rosas de un lugar muy diferente o el zumbido de la apisonadora de una cancha de tenis escuchado años atrás. El plano de la casa fue claro para mí enseguida, aunque se trataba de una casa que nunca había visto antes. La terraza, el living, las escaleras, todo apareció en orden y cuando abrí la puerta de la cocina encontré allí a un cocinero que había trabajado para mi suegra el año anterior al último año. Había llevado a Lawrence a casa y lo había acompañado en su primera noche en Laud's Head antes de que fuera la hora de mi cena.

Por la mañana cargué sobre los hombros de Lawrence mis observaciones sobre el backgammon. Entonces el cuento se estaba moviendo hacia el baile del club náutico. Hace diez años, en un baile de disfraces en Minneápolis, un hombre había usado un uniforme de fútbol y su esposa un vestido de bodas y este recuerdo resultó adecuado. El cuento se terminó para el viernes y yo estaba feliz porque no conozco placer más grande que unir en una pieza de ficción un baile en Minneápolis y un juego de backgammon en las montañas de modo que estén relacionados, y confirmar ese sentimiento de que la propia vida es un proceso creativo, de que una cosa está puesta con un propósito sobre la otra, de que lo que se pierde en un encuentro es repuesto en el siguiente y de que poseemos algún poder para darle sentido a lo que ocurre.

El sábado tomé el tren a Filadelfia con un amigo para ver un partido de fútbol. El cuento seguía en mi mente, pero cuando pensaba en lo que había escrito, buscando crudezas o debilidades, me sentía seguro. El partido fue aburrido. Empezó a hacer frío. Empecé a sentirme incómodo en la mitad. Nos fuimos en el medio del cuarto tiempo. No llevaba un saco y estaba temblando. Esperando en el frío el tren de vuelta a Nueva York vi la verdadera falta de valor de mi cuento, el alcance de mis decepciones, los vuelos y aterrizajes forzosos de un carácter inestable y cuando el tren llegó a la estación pensé vagamente en arrojarme a las vías; en cambio, fui al club de automovilismo a beber whisky. He leído el cuento desde entonces y aunque veo que a Lawrence le falta dimensión y que la ambigüedad alejará a algunos lectores, sigue siendo una descripción razonablemente exacta de mis sentimientos cuando volví después de un largo verano en Martha’s Vineyard.

**Ejercicio inspirador**

Cuenta un episodio que te angustie. Añádele lo que piensas acerca de los que participaron, lo que imaginas que pensaban o no pensaban, lo que podías haber dicho y no te atreviste.

Desarróllalo en un relato largo y dialogado, en el que se perciba la emotividad de los interlocutores.

## Recortar es indispensable

Aunque lo pretendamos, es imposible contar nuestra vida completa, ni en una novela, ni en una autobiografía. En cualquier caso, el recorte puede constituir la novela completa o una parte de la misma.

Puede corresponder a un momento vivido, traumático o gozoso, y la clave está en que, sea el que sea, produzca una significación en la historia

narrada.

Muchas clases de recortes autobiográficos son productores de muchísimas novelas: un incidente banal como lo es el arañazo de un gato desencadena la intriga y la sostiene hasta el final en *Personajes desesperados,* de Paula Fox. Un famélico gato callejero muerde a Sophie cuando ésta le da de comer (este podría ser el incidente real vivido por la autora), desata su inquietud y resulta significativo al destapar la tragedia existencial, las fisuras en su aparentemente fantástico matrimonio burgués neoyorquino y en la sociedad de finales de los sesenta que se está desintegrando, la complejidad de los sentimientos humanos.

Un espacio: la casa o las casas en las que has vivido, como la casa de *Cien años de soledad,* presente desde el inicio hasta el final de la novela

Un objeto determinante en la vida de uno, del que se desprenden los hilos. Por ejemplo, Nabokov dota a los objetos de los mismos sentimientos que las personas, los personifica.

En tres novelas de Antonio Muñoz Molina: *El jinete polaco, Sefarad* y *El viento de la Luna,* revelan informaciones importantes sobre los protagonistas y son detonantes de la acción.

El protagonista de la novela *Museo de la Inocencia,* de Orhan Pamuk, se enamora de una chica de un ambiente menos privilegiado y sufre un enorme tormento cuando ella se casa con otro, entonces colecciona las cosas que ella ha tocado (una amplia gama de objetos, de colillas a horquillas, de zapatos a informes escolares) para luego exponerlas en un museo.

A Tennessee Williams, *El zoo de cristal* le fue sugerida por una cortina de abalorios que vio en la casa de uno de los feligreses de su abuelo. Dice que a partir de ese momento toda la obra le llegó gracias a lo que él llama «el juego de la memoria».

Un personaje de nuestra vida y su repercusión. Mario Vargas Llosa convierte en personaje de su novela *La tía Julia y el escribidor* a su tía política, Julia Urquidi, con la que se casó a los 19 años a pesar de la oposición de la familia, y desarrolla el romance en los capítulos impares. Los capítulos pares contienen los escritos de Pedro Camacho, autor de radioteatros. Tiempo después, Julia contó su punto de vista en otro libro: *Lo que Varguitas no dijo.*

Un estado de ánimo persistente, y sus flecos, da lugar a una atmósfera particular. Esa atmósfera, a su vez, crea y forma parte del estilo. Por ejemplo, el estilo kafkiano proviene del malestar de Kafka frente a una sociedad que le resultaba absurda. Los relatos de Onetti están determinados por la fatalidad y la degradación del entorno, que conducen a la frustración, la soledad, la angustia y el pesimismo.

Un suceso histórico que nos marcó, como el Holocausto o la Guerra Civil española.

Un vínculo especial con alguien y sus derivaciones.

*Cómo operar con el recorte*

En el caso de que tomes un hecho puntual de tu autobiografía, puedes realizar las siguientes operaciones:

-Investigarlo: reunir detalles, completarlo con la invención si fuera necesario para otorgarle más peso.

-Analizarlo: indagar en su importancia, en qué representa para ti, en cómo podría aportarle profundidad a la novela.

-Desmenuzarlo: recórtalo en minucias capaces de mostrar la psicología del mundo que recrea. En *Léxico familiar,* de Natalia Ginzburg, se destaca la precisión de los pequeños detalles:

> A medianoche, Pavese cogía su bufanda del perchero, se la echaba rápidamente al cuello y cogía el abrigo. Se iba por la avenida Francia, alto, pálido, con las solapas levantadas, la pipa apagada entre sus dientes blancos, su paso largo y su huraña espalda.

-Compararlo: para imaginarlo desde una posición distinta.

-Emplearlo como filtro: el recorte elegido podría ser una plataforma desde donde vislumbrar qué pretendes decir (el propósito o la intención que sostiene la historia narrada).

-Expresarlo con una voz acertada: perduran los relatos que explotan el resorte autobiográfico desde una voz acertada, muestran a los personajes a los que da vida y que vehiculizan una idea del autor, como Alice Munro, que les da entidad a los humildes. Ella misma experimentó la penuria de una niñez rural en Ontario y lo cuenta, los convierte en personajes así como son: «La vida de la gente es suficientemente interesante si tú consigues captarla tal cual es, monótona, sencilla, increíble, insondable». Entre ellos se crió, quiso alejarse de allí, pero volvió.

-Colocar el conjunto respetando un orden. Si el recorte es productor de la novela completa, determinará el eje entre el planteamiento inicial y la desembocadura final. Si es esporádico, aparecerá en un momento determinado por única vez o estará distribuido en más momentos de forma armónica.

# 2. Las estrategias

De acuerdo, todo es autobiográfico, todo es real, pero debes contarlo con las herramientas de la ficción y disponerlo para crear un artefacto que funcione. Contar lo vivido es una necesidad. Reorganizarlo según las pautas de la ficción nos permite completarlo y enfocarlo desde otros ángulos (se amplían las miras para el propio conflicto, se narra desde una voz que es una de las que llevas en tu interior y acabas descubriendo nuevas aristas de ti mismo o perfilando aquello de lo que querías hablar y no sabías).

Como ya hemos visto desde diversos ángulos, de modo consciente o inconsciente, para el novelista y para el cuentista los datos autobiográficos son la fuerza motora de la ficción.

¿Cómo trabajar las estrategias en la práctica a medida que desarrollas la narración literaria de la autoficción en la dirección que prefieras? ¿Cómo conseguir un libro especial? ¿Cómo hacer de tu vida una novela y de la novela tu vida, durante el lapso que construyas la intriga y tejas la trama? ¿Cómo integras tu voz y tu Yo con la ficción?

A muchos les ocurre que necesitan contar su vida, pero también es común que se lancen a escribirla y se topen con una tarea de titanes, que se diluyan las escenas, que no encuentren el rumbo. Javier Marías lo sabe: «Creemos poder contar nuestras vidas de manera más o menos razonada y cabal, y en cuanto empezamos nos damos cuenta de que están pobladas de zonas de sombra, de episodios inexplicados y quizá inexplicables, de opciones no tomadas, de oportunidades desaprovechadas, de elementos que ignoramos porque atañen a los otros, de los que aún es más arduo saberlo todo o saber un poco. El engaño y su descubrimiento nos hacen ver que también el pasado es inestable y movedizo, que ni siquiera lo que parece ya firme y a salvo en él es de una vez ni es para siempre, que lo que fue está también integrado por lo que no fue, y que lo que no fue aún puede ser», dice.

Entonces, hacerlo en una novela produce cierto alivio, nos permite destacar los hechos que más nos han impactado y mejor recordamos y, al mismo tiempo, rellenar las carencias con hechos inventados que no nos

sucedieron pero habríamos deseado que sucedieran.

En principio, la memoria se desenfoca hasta crear otra realidad: la literaria.

Asimismo, la cronología se quiebra entre elipsis y flashbacks; los componentes básicos de la novela, personajes, espacio, tiempo, pueden ser los reales, pero trabajados con una intención y con un sentido estético.

Para ello, estas que siguen son estrategias, técnicas, claves, reflexiones, un kit de herramientas especial.

## Reconoce tu estilo

No es desde la mente donde se perfila tu estilo. Encontrar el estilo propio depende en buena medida de la conexión que tengamos con nosotros mismos. Las experiencias básicas dan lugar a la formación de la personalidad.

Así somos, así hemos vivido, así tendrá la escritura su ritmo, su métrica, su puntuación, la elección de las palabras, su sintaxis. Dilo a tu manera, siguiendo tus percepciones, tus emociones y tus convicciones. Implícate en lo que narras. El viaje hacia nuestra propia expresión es el que pasa en primer lugar por el «yo» sentido e investido como tal. Y en segundo lugar, el que pasa por el «sí», por la visión propia del mundo que nos rodea. De esa conjunción proviene el estilo.

Augusto Monterroso dice que, en ocasiones, uno se consuela con la idea de que un error aquí o allá conviene, en su libro publicado, para mantener viva la naturalidad del estilo; el estilo que debe parecerse a la vida. En este sentido, podría parecer un error la j que usa Juan Ramón Jiménez en lugar de la g, y sin embargo lo hacía porque abogaba por la simplificación de la ortografía y afirmaba: «Mi jota es más hijiénica que la blanducha "G", y yo me llamo Juan Ramón Jiménez, y Jiménez viene de "Eximenes", en donde la "x" se ha transformado en jota para mayor abundamiento. En fin, escribo así porque yo soy muy testarudo, porque me divierte ir contra la Academia y para que los críticos se molesten conmigo». Es una de las marcas de su estilo que, a la vez, coincide con cierta parcela caprichosa o rebelde de su personalidad.

No hay nada más autobiográfico que el estilo.

En las novelas de Bryce Echenique, más que en la historia narrada (aunque también), el aspecto autobiográfico reluce en la ironía, el humor, que constituyen buena parte de su personalidad y con los que Bryce plantea su vida y su obra; es decir, su estilo.

Juega con la tendencia del lector a identificar autor y narrador-protagonista, y hace coincidir en *La vida exagerada de Martín Romaña* que los dos son peruanos en Europa, que son escritores y que exageran las

peripecias de su vida al contarla. Y, por si fuera poco, el protagonista anuncia en el inicio lo que podría anunciar el autor:

> Cabe advertir que el parecido con la realidad de la que han sido tomados los hechos no será a menudo una simple coincidencia, y que lo que intento es llevar a cabo, con modestia aparte, mucha ilusión y justicia distributiva, un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo a ver qué ha pasado aquí [...]altero, cambio o mantengo los nombres de los personajes. Y también los suprimo del todo. Creo que me entiendo, pero puedo agregar que hay un afán inicial de atenerme a las leyes que convienen a la ficción, y pido confianza.

Su juego consiste en dar pistas sobre la coincidencia entre el personaje y él, para después negar o eludir esa identidad.

Dice que practica lo autobiográfico como «experiencia, información e imaginación, más la observación y el aprendizaje de la propia vida» y emplea el discurso del yo conversacional, digresivo, nostálgico y humorístico: «Me hace mucha gracia contar historias y que la gente me diga que me las he inventado. Luego, cuando las escribo en un libro, me dicen que son autobiográficas. Definitivamente, la gente no se pone de acuerdo conmigo, con una excepción: los escritores. Ellos saben, o intuyen, que en el arte la verdad está en el estilo». Y añade algo que destaco:

> «Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa».

Y estamos nuevamente en el territorio de la autoficción.

*La musicalidad*

Tienes una música interior que debes trasladar al lenguaje, es imprescindible que lo escuches. Algunos sufren hasta alcanzarla, otros entran en trance, prueban lanzando frases, ocurrencias, juntan palabras y más palabras hasta que surge el encuentro. Uno lo sabe. Ese ritmo interior también es el estilo.

Por consiguiente, el sentido de la historia narrada puede ser el mismo, pero si el ritmo flaquea deja de ser interesante. Le pido ayuda a Fred Vargas, que dice:

> Si yo te cuento un capítulo mío de otro modo, digamos que lo reescribo sin musicalidad, sin literatura, entonces no te gustaría. En algunos institutos a los que he ido, les he propuesto a los alumnos que eligieran un capítulo de alguna de mis novelas. Después lo he escrito sin literatura ni arte, de modo plano, casi como una descripción sin más. Les he preguntado: ¿qué, os sigue gustando? Y han dicho que no. Es que la música, la música es fundamental, yo intento que todo lo que escribo la tenga.

**Los personajes**

Si bien los personajes están constituidos por un conjunto de rasgos coherentes, los mismos pueden provenir de personas conocidas, de otras imaginadas o de nosotros mismos. Averigua por qué escoges a uno y no a otro, qué te produce, qué rasgos te llaman la atención, qué marcas te han dejado.

La meta es escribir una historia con unos personajes que afecten al lector, para bien o para mal, y que el relato le haga creer que es una confesión aunque sea una invención.

*Su invención*

Escogerlos y darles su propia entidad son dos pasos en el proceso de su invención.

-A partir de uno mismo.

Inventa tus personajes a partir de detalles que conoces a fondo.

Buena parte de ellos provienen de aspectos ocultos de nuestra personalidad, como sugiere Vázquez Montalbán: «Con mi personaje (se refiere a Carvalho) hemos compartido memorias comunes, coincidencias en algunos aspectos de nuestra experiencia pasada. Los dos hemos sido miembros del mismo partido durante una época, pero yo no he sido nunca miembro de la CIA y él sí».

A menudo, tiempo después de estar escritos, y de creer que son absolutamente inventados, descubrimos uno de sus gestos en nosotros mismos, tal vez aquel que más rechazo nos provoca. Nos atraviesan numerosos individuos que no conocemos del todo, pero de los que percibimos ciertos ramalazos. Algunos de ellos repiten su presencia en nuestro mundo íntimo, pero de tanto escucharlos nos pasan desapercibidos.

«Mis personajes son en buena parte mi biografía», dice Miguel Delibes.

Proust cuenta su vida, pero, como dice Muñoz Molina, «la tergiversa, analiza, selecciona, combina, inventa, miente, para construir una narración que imita la literatura confesional, desde san Agustín a Rousseau, en una parábola, para usar los propios sentimientos, deseos y experiencias como materia prima de una forma superior, de un relato moral sobre el modo en que la propia vida se convierte en devenir y destino. Y es aleccionador comprobar, si se compara *Jean Santeuil* con *En busca del tiempo perdido,* que a medida que el yo protagonista se va liberando de los rasgos indiscriminados de la autobiografía para seleccionarlos y combinarlos en un orden cada vez más autónomo, es decir, a medida que la realidad se transmuta en ficción, el personaje se nos vuelve mucho más verdadero».

Hablando del personaje que ha creado, dice Piglia: «Siempre digo que él hace cosas que a mí me gustaría hacer y que no me animo a realizar. A él solo le interesa la literatura, en el fondo, la literatura es el centro de su vida y todo lo demás le parece secundario y poco interesante, eso le da la clave para construir algo de lo que se halla en *Prisión perpetua,* que es la idea fija, la obsesión».

Rescatarlos puede ser un buen trabajo: en esas figuras agazapadas en un pliegue oculto de nuestro ser, que se repiten desde siempre, habitan nuestras obsesiones.

En suma, si los encarnamos a partir de aspectos autobiográficos, no debemos perder de vista su autonomía, independiente de las referencias a las que hemos recurrido, dependiente de su propia lógica.

-A partir de otras personas.

Un personaje se puede construir con ciertos aspectos de distintas personas: sus confidencias, la textura de su piel, sus reticencias, la forma de sus cejas o el olor de su cuello, transformados (exagerados, reducidos) en cierta dirección.

Por su parte, Bellow convertía en personajes novelescos, con maestría y sin avergonzarse, a las personas que lo rodeaban: esposas infieles, colegas que lo irritaban, amigos problemáticos, a menudo lo hacía como una forma de ajustar cuentas.

Robert Louis Stevenson, para el adversario de *La isla del tesoro,* Long John Silver, el pirata de la pierna de palo, partió de la persona real de su cuñado (eliminó su tendencia moralista, mantuvo su inteligencia, su coraje, su paciencia, su sociabilidad; permutó un aspecto psíquico por uno físico: la claudicación, rasgo de su cuñado, lo sustituyó por la pierna de palo).

E. M. Forster usó a algunas personas de su familia. La señorita Bartlett era su tía Emily; toda la familia leyó el libro, pero nadie se dio cuenta. Tío Willie se convirtió en la señora Failing. La señorita Lavish era realmente cierta señorita Spender. La señora Honeychurch era su abuela. También usó a varios turistas.

Dice Mary McCarthy: «En Dotty, algunas de las ocho muchachas están tomadas bastante directamente de la vida real, y otras son más bien personajes compuestos. He tratado de permanecer yo misma fuera del libro. Ah, y todas las madres están en él. Los padres no».

Angus Wilson mezcla personas conocidas y se le revelan cuando la gente le habla. Dice: «Creo haber escuchado eso, ese tono de voz, en otras circunstancias. Y tengo que aferrarme a ello y rastrearlo [...]. El segundo secretario de la embajada en Bangkok puede hacerme recordar al profesor adjunto de química en Oxford. Y me pregunto: ¿qué tienen los dos en

común? A partir de tales mezclas puedo crear personajes».

Dice John Steinbeck que a él se le ha acusado a menudo de escribir sobre gente anormal y aclara: «Resulta muy difícil abrir a una persona y ver su interior. Es más, hay cierto repliegue decente hacia la intimidad, pero los escritores y los detectives no pueden permitirse el lujo de tener intimidad. En este libro –*Al este del Edén*– he abierto a mucha gente y algunos de ellos se van a enfadar un poco. Pero no puedo evitarlo. En este momento no puedo encontrar ningún otro trabajo que requiera tanta concentración durante tanto tiempo como una novela larga. Algunas veces tengo una visión de la personalidad humana como una especie de selva fétida llena de monstruos y demonios y pequeñas luces».

Destaco su idea de mirar en el interior de las personas, las más válidas para incorporar a la ficción son aquellas que te lo permiten, y tal vez puedes disponer de más de una de esas personas y fusionar sus rasgos internos con el fin de crear un personaje más interesante. ¿A qué personas puedes escoger para que «actúen» en tu novela?

**Ejercicio inspirador para conocer más a tu personaje**

Señala:

Un elemento corporal:
Un gesto:
Una prenda de vestir:
Una reacción:
Una actitud:
Un modo de actuar:
Un espacio preferido:
Un pensamiento:
Una preocupación:
Un nudo vital:

**Atención.** Evita la acumulación de personajes sin ton ni son. Dale a cada uno su lugar en el texto y sentirás que se lo das en la vida, así sea para relatarlo o para revivirlo.

Explora a fondo las relaciones entre tus personajes

Es saludable intentar distanciarnos lo más posible de nosotros mismos y no crear personajes a nuestra imagen y semejanza. No hacerlos hablar como hablarías tú si les has creado una personalidad muy distinta a la tuya.

Tampoco les des a tus personajes una voz impostada, no se escriben novelas con voces impostadas.

**Autocuestionario operativo**

¿Por qué este personaje?
¿Para qué?
¿Con qué lo relaciono?
¿Que le agrego que él no tenga en la realidad?
¿Qué secreto podría ocultar?
¿Qué sentimiento prevalece en él?
¿En qué lugares se moverá?
¿A qué distancia lo enfoco?
¿Lo coloco en una escena, lo narro desde una cámara o como protagonista?
¿Por qué momento de la vida del personaje inicio el texto?

**Ejercicio inspirador**

Hazle una entrevista a cada persona-personaje que se te presenta en el relato.

Repite las mismas preguntas a cada uno, de modo que puedas diferenciar su actitud o su temperamento a través de las distintas respuestas.

## Las voces

Lo vivido incluye los recuerdos, los sueños, los deseos, lo que te contaron y todas las variantes vinculadas al Yo, que la escritura dosifica a través de las voces específicas para cada relato. Va hacia el pasado (visión retrospectiva) y hacia dentro (visión introspectiva), de forma simultánea o alternada en el relato.

Escoge el sentimiento más acertado desde donde contar aquello que quieres contar, entre otros: espanto, humor, rechazo, misterio, curiosidad, duda, aprensión.

**Ejercicio inspirador**

Presta atención a las voces que hablan en tu interior.

Rescata la que te resulta más interesante.

Establece un diálogo espontáneo con ella.
Anota sus aportaciones.

*Enfoca y filtra*

Enfoca tus momentos vividos y los imaginados desde un lugar particular.

Emplea filtros y focos para los fragmentos que componen cada episodio.

Rescata impresiones que puedes haber tenido.

Ilumina sombras del pasado.

Destaca lo negativo.

Destaca lo positivo.

Incursiona sin miedo en los secretos íntimos.

Revisa los mitos personales a la luz del foco escogido.

*La visión retrospectiva*

Cuando un recuerdo desemboca en la ficción, la memoria que hay que activar es la memoria emotiva. Recordar para contar o contar para recordar, y así repetir lo que hemos sido o lo que creemos haber sido, deja de ser una repetición si lo trasladamos a la ficción.

Partimos del primer recuerdo o de una imagen congelada que presiden la visión retrospectiva, de modo que ese recuerdo o esa imagen adquiera un sentido y nos cuente a nosotros mismos una historia nueva, entonces ya estamos con un paso en la ficción. Es, en gran medida, el impulsor de la literatura.

En *El lamento de Portnoy,* Philip Roth recurre en varios pasajes a la mirada retrospectiva del narrador:

> Estaba tan profundamente incrustada en mi conciencia que parece como si durante mi primer año de escuela yo hubiera creído que cada una de mis maestras era mi madre disfrazada. [...]
>
> Recuerdo –remontándome más aún en esta historia de desilusión–, recuerdo un domingo por la mañana tirándole a mi padre la pelota de baseball y esperando luego en vano verla pasar volando a gran altura por encima de mi cabeza. Tengo ocho años y...

Es la historia de un personaje de 33 años, agobiado por los lazos con su familia.

*Enfoca e imagina*

Habla de los personajes que conoces, pero enfócalos con minuciosidad y con una mirada especial. Te lo amplía Milan Kundera de modo muy

clarificador, léelo con atención:

> Las grandes novelas siempre han resultado chocantes. Desvelan aquello que la gente no deseaba saber ni escuchar de sus propias vidas, Joyce nos sorprende en el *Ulises* tan solo porque retrata una vida bastante vulgar, de la que detalla lo que el cerebro, las manos o el vientre de un hombre corriente suelen hacer, lo que ven sus ojos y escuchan sus oídos. Todo lo que leemos en Joyce es evidente, innegable, banal y, a pesar de ello, algo hay que nos lo hace insufrible, provocador, porque vivimos la vida sin percibir este nuevo ángulo, estas cosas que olvidamos hasta cuando están sucediendo y de las que, si nos vemos obligados a hablar, nos censuramos automáticamente. Ningún censor del Kremlin es tan severo como el censor que se oculta en el interior de cada persona. La novela no obedece a ningún censor en su revelación de secretos y puede llegar a ser tan cruel como la cámara enfocada sobre un hombre que agoniza. Pero hay una gran diferencia entre un novelista y un fotógrafo, Ana Karenina, Emma Bovary, Bloom, son personas inventadas. El estudio de vida íntima que realiza un escritor no es tan solo una labor de observación sino que, primordialmente, es una tarea de la imaginación. Por eso ninguna madame Bovary real puede compararse con la de Flaubert. Y todavía hay una segunda diferencia de orden moral. Imagínate que Flaubert hubiese escrito su novela describiendo la vida de una vecina de Rouen, una existente madame Bovary. En este caso, el autor sería un monstruo de indiscreción, un espía, un cotilla, un hombre al que se le retiraría el saludo. El autor siempre inicia la narración a partir de su propia vida, pero crea algo que no se le parece en absoluto.

*Examina el uso de la primera persona narrativa*

El que dice yo, sea narrador o personaje, es al mismo tiempo el que cuenta su vida y el que ha vivido determinados acontecimientos en un tiempo anterior, el autor y el personaje en el caso de los escritores que aprovechan los datos autobiográficos en la ficción. La autoficción reelabora la primera persona, cuyos territorios son diversos como lo muestran Marcel Proust, Françoise Sagan, Jorge Luis Borges, Thomas Bernhard, Marguerite Duras, Philip Roth, W. G. Sebald, Antonio Muñoz Molina, Siri Husdvedt, Carmen Martín Gaite, Ricardo Piglia, Juan José Millás, Javier Marías, Richard Ford, Anna Gavalda y otros.

Entre sus variantes:

-Protagonista: ¿yo soy yo cuando hablo de «mi» vida?

El yo que escribe tamiza todo lo que se le antoja a través de su punto de vista personal y lo declara como registro íntimo o como registro externo. Sin embargo, nunca es una expresión directa del autor: la expresión del mismo yo varía según desde qué ángulo se exprese. He aquí el placer del autobiógrafo (y más todavía del novelista): encarnar el yo autobiográfico es encarnar un yo ambiguo, desligado del *yo soy* y

producíendo desde el yo otro.

Contamos con un calidoscopio de *yoes* y todos nos pertenecen. Podemos presentarlo unas veces como despótico; otras, exultante; apocado, crédulo, curioso, pero siempre deberá ser sincero, acorde con sus manifestaciones y con el mundo instaurado.

Tiene la capacidad de ser observador y observado, narrador y narrado.

El mismo actor (el protagonista) asume distintos roles. A la vez: comenta, actúa, opina, y apela al receptor.

Entonces, tu yo narra desde una mirada particular, la que corresponda al enfoque que pretendes darle a la historia narrada. Puede ser un yo que confiesa, o que describe, o añora, analiza, acusa, defiende, busca. De este modo, tú mismo, como autor, contarás con diferentes lecturas de la experiencia vivida.

-Monólogo interior: es la narración cuyo énfasis está puesto sobre la intimidad –los pensamientos– del protagonista. «Converso con el hombre que siempre va conmigo / quien habla solo, espera hablar a Dios un día», escribe Antonio Machado (no escribe *con Dios,* sino *a Dios).*

Es una actividad mental prelógica vertida en los cauces lógicos de la escritura. Una variante es el «fluir de la conciencia», reproduce el caos de la conciencia, forma en la que el personaje nos introduce directamente en su vida interior a través de una especie de autoanálisis que permite presentar los sentimientos.

Entre otros, conecta a través de la libre asociación los siguientes mecanismos narrativos:

-Recuerdos, de modo que la memoria registra diálogos y conversaciones pasadas.
-Sensaciones y sentimientos de todo tipo como la ira, el miedo, la alegría, el rencor, el deseo de venganza, la melancolía, la ilusión, la curiosidad.
-Intuiciones o anticipaciones a los hechos, reales o imaginarias.
-Visiones, como pinceladas siempre presentes en nuestro pensamiento aunque no les prestemos atención.
-Creencias u opiniones, mediante suposiciones, afirmaciones, dudas, razonamientos.

Por ejemplo, el monólogo interior de un personaje que incluye por orden los aspectos anteriores, «teñidos» por un sentimiento de angustia, podría ser:

*Siempre la idea fija, como cuando nos escondíamos y yo sentía esas cosas. (Recuerdos) ¿Qué le pasa, se habrá dado cuenta de...? (Temor) También él juega*

*al escondite, seguro que hoy... (Intuición) Me sigue mirando. (Visión) No, no vendrá. (Suposición)*

*El aporte de la tercera persona*

Podemos inventarnos un personaje que recree nuestra experiencia vivida; para ello, usamos la tercera persona. Al hacerlo, nos permite desdramatizar o ampliar ciertos hechos, lo cual resulta conveniente para la construcción de la novela, un narrador omnisciente o un testigo que enfoque desde el ángulo que prefiera y lo cuente en el tono de voz que necesite.

Una opción es contar tus vivencias a través de la vida de los otros, como hace Colette en *Lo Puro y lo Impuro,* mediante unos personajes decadentes que manifiestan sus miserias a través de la entrevista y el libro de memorias.

Puedes hacerlo en tercera persona del plural como si fuera un hecho colectivo. O en tercera del singular.

En principio, si emplea experiencias vividas, el escritor o la escritora sabe que quien «ahora» escribe no tiene mucho que ver con quien «ayer» lo experimentó. En parte, por eso se escriben novelas autobiográficas en tercera persona. Pero hay más razones: la tercera persona permite el distanciamiento afectivo-existencial. La ventaja en este caso es que si colocas en un tercero lo que te pasa o te ha pasado a ti, ese otro funciona como espejo y te das más permiso para la invención.

Zonas oscuras que tratamos de preservar salen a la luz si se las endilgamos a otro, incluso de sexo opuesto al nuestro, de diferente condición y que actúa en un contexto desconocido para nosotros.

Se pregunta Alfred Andersch, en *El padre de un asesino:*

> ¿Por qué para escribir cinco historias en las que relato y escribo sucesos y circunstancias de mi propia vida, me he inventado un personaje llamado Franz Kein que vive todo cuanto en ellas se describe y relata? Franz Kein soy yo. Pero, si es así, ¿por qué lo atormento en lugar de decir sencillamente «yo»? ¿Por qué informo de mí en tercera persona y no en primera?

Paul Auster define la obra de Louis Wolfson como una autobiografía en tercera persona, una memoria del presente. Wolfson es un esquizofrénico que registra con detalle los progresos de la enfermedad, como método para afrontarla, con la frialdad del informe clínico y la inventiva de la ficción:

> Al describirse a sí mismo en tercera persona, Wolfson logra crear un espacio entre sus dos personalidades, como un medio de probar su propia existencia ante sí mismo. Hace lo mismo con el idioma, rechaza el suyo, el inglés, y usa el francés para ver las cosas con otros ojos, de una forma menos angustiosa, como si, en cierto modo, fuera capaz de actuar sobre él.

Tienes la libertad de alternar las voces que narran los hechos. *El amante* de Marguerite Duras alterna entre la primera y la tercera persona.

*El tono*

En ocasiones, las lecturas contribuyen a proporcionarte el tono con el que finalmente acabas contando lo tuyo. Natalia Ginzburg recibió de Proust el tono intimista y los mecanismos de la memoria afectiva, un mundo hacia el que su madre la había guiado. Así, en *Léxico familiar,* relata su infancia en la vida cotidiana de una familia judía y antifascista en los tiempos de Mussolini, la rigidez con la que Beppo Levi, su padre agridulce, ateo y librepensador, conduce su educación y la de sus hermanos, el destierro a los Abruzzos con Leone y sus niños pequeños, la muerte del marido en la cárcel de Roma o el suicidio de su amigo Pavese, del que separo una frase en ese tono intimista particular:

> Había hablado durante años de suicidarse. Jamás le creyó nadie. Cuando los alemanes invadieron Francia y venía a vernos a Leone y a mí comiendo cerezas, ya hablaba de ello.

*Tu posible interlocutor*

Imaginar a tu posible interlocutor, el que podría ser tu lector ideal o, simplemente, quien por alguna razón te da permiso para manifestarte, te ayudará a decidir qué material compondrá tu libro, qué quedará y qué eliminarás, y cómo lo organizarás. El tono narrativo y la información dadas serán diferentes dependiendo de la persona a la cual te diriges.

¿Quiénes pretendes que lean tu autoficción?

> Si eres tú mismo o alguien como tú, es posible que no llegues a ese interlocutor como desearías, pero como dice Roland Barthes: «La escritura es una soledad que tal vez no alcanza su objetivo, pero acaso alcanza un objetivo en el que no pensábamos».
>
> Si imaginas a tus nietos como lectores, pesará más lo vivido que lo imaginado, escribe una memoria detallada de la manera en que has vivido tu vida, diferente de la manera en que ellos vivirán la suya, sobre la familia de la que forman parte.
>
> Si decides narrar una novela, tus lectores dependerán del tipo de novela, intenta escoger los recuerdos que enriquezcan la trama novelesca y escoge con habilidad el tono, la información dada, el ritmo, la curva dramática; según se acerque más a la narración intimista, amorosa, al thriller, la de aventuras, etc.

Escoge el interlocutor que te permita llegar al fondo de tu intimidad, del dolor y del placer. En *Y tú no regresaste,* Marceline Loridan-Ivens, judía

francesa deportada con su padre (que murió allí) a Auschwitz-Birkenau en 1944, escribe una carta a su padre en la que le cuenta lo que se perdió. Sesenta años después del holocausto, se preguntó con quién podía hablar, con quién podía hacer un balance de su vida, a quién podía contarle sus cosas más íntimas. Y al darse cuenta de que siempre lo tenía presente, se dijo: al ausente. Así pudo hablar de la destrucción de los judíos de Europa, a través de esa carta que jamás le iba a responder.

## El tema unificador

Puedes tenerlo claro desde el principio y avanzar siguiendo su dirección o tal vez no lo detectas hasta el final, de modo que en la revisión podrás ajustarlo, reforzar conceptos, controlar la verosimilitud, completar ideas que lo alimenten.

Así lo aborda Ernesto Sábato:

> El problema que me ha preocupado durante toda mi vida literaria es el de las ideas en relación con la ficciones. Hay dos momentos en el trabajo del escritor: en el primero –no me refiero a lo temporal sino a lo esencial– se sume en las profundidades del ser, se entrega a las potencias de la magia y del sueño recorriendo para atrás los territorios que lo retrotraen a la infancia y a las inmemoriales de la especie, allí donde reinan los instintos básicos de la vida y de la muerte, donde el sexo, el incesto y el parricidio mueven sus fantasmas; es donde el artista encuentra los grandes temas de su creación. Luego, a diferencia del sueño, en que angustiosamente se ve obligado a permanecer en esas regiones antiguas y monstruosas, el artista retorna al mundo de la luz, momento en que los materiales son elaborados, con todas las facultades del creador, no ya hombre arcaico, sino hombre de hoy, lector de libros, receptor de ideas, con prejuicios ideológicos, con posición política y social.

*El motivo temático*

Es posible, como te decía, que todavía no registres el tema. Pero sí puedes reconocer tus motivos temáticos, que impulsan la narración y tal vez te acerquen a dicho tema. Un motivo puede ser un objeto, como el banquito del que yo hablaba en la lista correspondiente. Su función es la de conector o de *leitmotiv* del relato, como ocurre en los siguientes ejemplos:

Margo Glantz se fusiona como protagonista en primera persona con el personaje de ficción, Nora García, en *Historia de una mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador*. Ya había aparecido así en *Zona de derrumbe*. Intercala el recuerdo del personaje con el de ella, pasa de la

primera persona a la tercera y viceversa, y escribe algo que es evidentemente autobiográfico:

> Cuando empiezo a escribir mi vida, me entran algunas dudas, aunque mi infancia fue también humilde. Esas dudas se fortalecen después de leer las memorias de Nabokov. La verdad es que cuando yo, Nora García, leo cosas tan profundas como las que él escribe, me siento disminuida, inútil.

Un objeto, los zapatos, es el motivo temático, el centro del recuerdo de ambas y, por lo tanto, de la autoficción. Así como en la memoria de Glantz abundan los zapatos, en la vida de Nora son objetos imprescindibles en varios de sus relatos. El primer relato que compone el libro es «Zapatos andante con variaciones», en él aparece Nora caminando por la calle de una ciudad y se detiene a ver unos zapatos, sin los cuales sabe no podrá escribir ni una palabra. Mientras camina recuerda su infancia y los zapatos que la poblaron, como las zapaterías que poseían sus padres:

> Teníamos un horario todavía pueblerino, de nueve a una, y cuando cerrábamos, me dejaban a mí cuidando la zapatería. Pero cuando yo tenía que atender la zapatería dentro del horario en que abrían, también leía como enloquecida. Me pedían zapatos, yo me subía a la escalera a buscar los zapatos y me quedaba leyendo allá arriba. ¿Qué pasó, señorita, dónde están los zapatos? Entonces yo bajaba con los zapatos. Tenía un radio escondido hasta arriba y empecé a amar también la música clásica. Oía a Brahms, en XLA que entonces ya era muy buena radio. Me compraba de esos discos de 78 y tenía *Eine kleine Nacht Musik* de Mozart, tenía Chaikowsky, los conciertos para violín o piano; el Concierto núm. 3 y la 3.ª Sinfonía de Brahms. A mi papá le daba por llevarme los domingos a Bellas Artes.

Un motivo temático suele ser la casa que habitamos.

Así lo expresa Gastón Bachelard: «La casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. Con veinte años de intervalo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la primera escalera, no tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto. Todo el ser de la casa se desplegaría fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gusto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la buhardilla lejana. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos...».

De hecho, visitamos la ciudad o la casa de los personajes famosos y establecemos una conexión con ese personaje o lo entendemos mejor al situarlo en ese lugar que reúne esas características.

Hayamos vivido en ella mucho o poco tiempo, cada casa habla para nosotros, nos reinstala en el tiempo y en el espacio, nos ofrece luces y sombras, rincones, escondites, fiestas, duelos, que en la autoficción se hace

imprescindible recuperar. Auster cuenta veintidós casas en *Diario de invierno.*

Por ejemplo, aparece como testigo de una estirpe, una casa que crece y decrece, marcando el progreso y la decadencia de varias generaciones de una misma familia, en *Cien años de soledad,* de Gabriel García Márquez.

Como símbolo de liberación, referida a la libertad que siente una persona, de moverse en ella sin que al fin otros le interfieran o coarten sus movimientos, en *La mujer zurda,* de Peter Handke.

Como refugio ante un visitante invasor, en *Estorbo,* de Chico Buarque.

Como activadora de un sentimiento, una casa en la que se percibe cierta atmósfera, en *La casa cerrada,* de Manuel Mújica Láinez.

## La precisión arquitectónica: una estructura

Philippe Lejeune se pregunta: «¿Qué orden debe seguir uno para relatar la propia vida?».

Y responde que el autobiógrafo se da cuenta de que, para trabajar en el caos y no reducirlo todo a una modesta tarea escolar, debe emprender la búsqueda de «la sintaxis» de nuestra vida pasada. Incluye los nudos y sus conexiones, la jerarquía y la progresión de los elementos que componen el relato, la armonía, el equilibrio.

De lo contrario, el riesgo es que nos dispersemos entre los múltiples apuntes sueltos de nuestra biografía. Por lo tanto, cabe establecer un orden, una jerarquía entre los nudos, teniendo en cuenta que escribir es ordenar con una intención, desde una mirada y para un lector, tanto en el caso de la autobiografía real, en la que nos observamos y nos reinventamos a nosotros mismos, como en la ficticia, que corresponde especialmente a la novela.

Los elementos que integran la estructura pueden adoptar una organización y disposición como las siguientes:

- -Lineal: uno a continuación de otro en avance hacia el final.
- -Convergente y conclusiva: convergen en la conclusión.
- -Divergente: no confluyen.
- -Concéntrica: giran en torno a un núcleo central que explican.
- -Dispersa y difusa: no hay una organización precisa, ni definida, puede llegar a la estructura caótica.
- -Abierta y aditiva: hay una suma de elementos integrantes que no queda cerrada, pues se podrían seguir añadiendo elementos.
- -Cerrada: hay una suma de elementos integrantes que queda cerrada.

## Escoge el inicio

Busca el comienzo que crees que te representa, así sea autobiografía o ficción. Ten en cuenta que en las primeras líneas debes reconocerte, por lo que dices y por cómo lo dices, por tus opiniones o tus creencias, por el tono o el momento escogido.

Debe plantear una intención que se sostenga hasta el final. Por ejemplo, preséntate como protagonista del hecho que crees que puede abrir tu historia: una búsqueda, una espera, un deseo, y todo irá ligado a esa modalidad. O presenta a tu protagonista de la novela en esas mismas situaciones.

Debe contener un dato que instale al lector en el resto del capítulo. Si en la primera frase hablas de una cita, todo el capítulo nos remitirá desde distintos ángulos y con aspectos asociados a esa cita, como hace Murakami. Lo que le ofrezcas al lector en el inicio del libro o de un capítulo, la información de algún dato especial, hace que el lector imagine que vas a hablar de eso y que mostrarás las consecuencias de ese planteamiento. Y se supone que al final habrá algo que complete, contraste o haga alguna aportación a la historia. Por lo tanto, el inicio tiene que instaurar el nudo inicial, que se desenvuelve a través de otros nudos: intermedio y final.

## Sigue la ruta correcta: la trama

Si escribes sobre un tema particular concéntrate en ese momento particular y asegúrate de que sea ese momento el que quieres hacer tuyo, el que de alguna manera te representa. Lo amplía Antonio Muñoz Molina:

> La imaginación y la realidad nos dan generosamente la materia, las situaciones, las tramas de los cuentos; pero es solo la elaboración artística lo que puede infundirles vida. El mundo, este día, este momento, están llenos de pequeños y grandes sucesos, reales o imaginarios, que el trabajo puede convertir en cuentos; pero son muy pocos los que he hecho míos.
>
> La vida es como un árbol frondoso que con solo ser sacudido deja caer los asuntos a montones; pero uno puede apenas recoger y convertir en arte unos cuantos, los que verdaderamente lo conmueven; y éstos son para unos cuentistas y aquéllos para otros; y gracias a eso hay tantos cuentistas en el mundo, cada uno trabajando el suyo, o los suyos; y lo bueno es que el árbol no se agota nunca y no se agotaría aunque lo sacudiéramos todos al mismo tiempo, aunque al mismo tiempo lo sacudiéramos entre todos.

Si de pronto recuerdas algo que pasó después o antes, toma una rápida nota y archívala en el archivo correspondiente.

***De mis notas***

*Hablar de todo aquello que habría querido hacer y no he hecho me ha abierto puertas que no había visto hasta ahora.*

**Ejercicio inspirador para seguir un eje**

Enumera los obstáculos o las dificultades que recuerdes. Escribe el peor.

Enumera los logros que recuerdes. Escribe el mejor.

Desarrolla el trayecto de lo peor a lo mejor.

Desarrolla el trayecto de lo mejor a lo peor.

Decide cuál te ha permitido un relato más interesante.

*El diseño*

Traza un arco narrativo coherente.

Parte del argumento, visualiza tu vida de un pantallazo, de allí saldrá la trama.

Confecciona un esquema para establecer el hilo cronológico de los momentos de la historia que deseas narrar.

Otorga un orden a los hechos, que puede coincidir o no con el cronológico (si son hechos reales, el orden generalmente es distinto al orden en que ocurrieron), dependiendo del sentido que tendrá la autoficción o la novela.

Jerarquiza unos episodios y descarta otros. El orden de la trama es el que otorga el sentido a la historia completa. De ese modo, se crea una intriga, que se articula a través de escenas, subescenas, descripciones, lugares, acciones, pasiones y diálogos.

Inicia el relato por un momento conmovedor, hazlo desde un punto de vista evidente (o más de uno), intercala reflexiones del presente, habla de tu mundo íntimo y/o del marco socio-político.

**Atención.** La historia narrada avanza si todo lo que se cuenta en la trama (varias anécdotas, por ejemplo) está conectado a algo que se retomará más adelante o que proviene de algo anterior.

El lector siempre necesitará establecer relaciones entre los datos que le aportas para sacar sus propias conclusiones. Por más atractivo que sea un suceso, tiene que serlo en la trama. De lo contrario, no sabe por qué te desvías y pierde interés. La anécdota, el recuerdo, una situación, no producen sentido de forma aislada.

*Profundiza en cada momento: no saltes de un hecho a otro*

No expongas los hechos de modo ilustrativo. Sugiere las aportaciones, las influencias y las consecuencias que se pueden desprender del mismo (si son hechos esenciales que siguen resonando en tu memoria, puedes sacar partido de sus consecuencias en tu vida).

Será mucho más enriquecedor para ti y, seguramente también para el lector, que saques todo el partido posible del hecho que relatas tal como te lo pida tu corazón. Para ello, exprímelos al máximo, en lugar de saltar velozmente de un hecho a otro.

**Ejercicio inspirador para profundizar**

Escribe un borrador de un acontecimiento nuclear vivido por ti que podrías incorporar de alguna manera en una novela.
Discrimina.
Trabaja con un acontecimiento cada vez.

Haz una lista de cómo sucedió ese acontecimiento específico, paso a paso, con todos los detalles posibles: qué viste y experimentaste exactamente. Cómo reaccionaste. Qué otras personas había. Quiénes eran. Su actitud. Sus gestos. Sus palabras.

Agrega detalles: cómo era tu vida de entonces. Tu edad. Dónde vivías. Cómo era el ambiente en que sucedió. El local. El decorado. Quién estaba cerca.

Continúa trabajando el mismo acontecimiento. Además de contar lo qué sucedió, sugiere por qué fue tan importante aquella experiencia. Cómo te sentiste frente a lo que pasó. Di lo que significa para ti desde tu mirada actual. Cómo afectó el acontecimiento a tu estado de ánimo y a tu comportamiento. Qué consecuencias te causó. Júzgalo. Interprétalo.

Compáralo y relaciónalo con otros acontecimientos, de modo que se establezcan conexiones con otras partes de la trama.

*Tiende un hilo conductor*

Tender un hilo conductor es establecer un eje central dentro del caos y crear una cierta progresión narrativa entre los elementos que conforman el eje. Por ejemplo, si en la primera escena captamos una mujer que se destaca, tiramos del hilo buscando más mujeres evocadas, la amalgama dará como resultado un personaje nuevo, ficticio, o más de uno, que nos

permitirán articular la progresión.

A dicho eje podrás recurrir cuando no sepas cómo continuar. Establece una conexión entre el principio y el final, el inicio establece el planteamiento o el problema; el final, las consecuencias.

Puedes trazar más de un hilo y expandir la historia en distintas direcciones. En este caso, cada uno de ellos podría proporcionar un capítulo del libro.

*Crea anticipaciones*

En la vida real, puede suceder que alguien no se entere de un hecho importante hasta muchos años después. Pero para que una historia sea creíble en la ficción, debe recaer sobre parámetros sólidos. Como si cada parte de la historia fuera un ladrillo indispensable sin el cual la construcción se debilita o se derrumba.

Por ejemplo, si uno de los personajes es el padre de la protagonista y no lo sabe hasta muchos años después, debe haber una premisa previa que conduzca a esa revelación. En lugar de que por casualidad este hombre decida ayudar a la huérfana que luego resulta ser su hija, se deberían sugerir las causas o las vías por las que llega al orfanato y elige precisamente a esta chica para ayudarla.

En suma, anticipa el nudo central con historias colindantes, de modo que los lectores se pregunten qué va a pasar a continuación.

*Diferencia los capítulos o escribe un libro sin capítulos*

Deberás saber por qué hablas de una u otra situación en cada capítulo (o en todo el libro).

· El inicio: debe mostrar de entrada que necesitas contar lo que cuentas, es un misterio, es diferente, es candente, y allí presentas a la vez al protagonista y la situación inicial que desencadenará las siguientes. No debes plantear demasiadas informaciones ni demasiados personajes.

· El nudo: cada capítulo corresponde a una situación y a una acción, con su propio hilo narrativo, pero siempre vinculadas al mismo hilo conductor.

· La transición: es necesaria una buena transición entre los capítulos con pistas que habrá que retomar: por ejemplo, un capítulo puede acabar con una conversación en la que dos personajes hablan de lo seductor que es el principal. Y en el capítulo siguiente, la mujer del principal rechaza al seductor por su mal carácter.

· La conexión entre los capítulos: pueden vincularse en forma continuada o alternada, pero deben conectarse.

· El final: no puede estar desconectado totalmente del inicio. Y se deben dejar abiertas algunas posibilidades, algunas respuestas, algo que haya que

retomar.

**De los errores habituales en la trama de las autoficciones que corrijo**

El autor o la autora cuenta una lista de anécdotas desconectadas entre sí que presentan los siguientes fallos:

No se evidencia el hilo conductor.

No están conectados entre sí los momentos narrados.

La trama no presenta anticipaciones, no retoma detalles anteriores.

En lugar de indagar qué quiere decir a través de lo vivido, cuál es el nudo que hay que desatar, el autor o la autora enumera cronológicamente su vida y las anécdotas vividas en forma de argumento o de crónica informativa.

Otra variante es que empieza hablando de un tema y se va abriendo hasta acabar hablando de otro tema.

O que los hechos principales carecen de un orden progresivo, de modo que en ocasiones, aparece el párrafo que podría ser el inicial, varias páginas más adelante, entre otros ejemplos.

## De ti depende el tiempo del relato

Según te convenga, puedes determinar la duración de cada momento narrado, acelerar o desacelerar el tiempo. Así:

· Sumario: se dedica un segmento breve del texto a un período largo de la historia narrada.

· Elipsis: acelera el ritmo del relato. Consiste en omitir parte de la historia y se dan indicios que la sugieren. Puede actuar como puente entre dos escenas alejadas en el tiempo. Sus fórmulas suelen ser: *Una semana después…, Pasaron quince años…*

· Escena: presentación dramatizada de los hechos. Permite desacelerar el ritmo del relato.

· Pausa: es cuando se describe, interrumpiendo la acción. Permite desacelerar el ritmo del relato.

· Digresión: es similar a la pausa. Puede ser una reflexión que desvía o detiene la acción. Permite desacelerar el ritmo del relato.

*Tiempo y narrador*

El novelista distorsiona el tiempo empleando un narrador que lo

articula según la perspectiva que utiliza.

Los acontecimientos pueden presentarse en forma sucesiva y respetando la sucesión real, como se hacía en la novela del siglo XIX.

O la linealidad se puede romper de diversas formas:

· Ulterior: es la posición más clásica, narrar en pasado los acontecimientos ya pasados.

> Todo empezó hace ya casi nueve años, un día en que tío Leonardo me llevó a una tala de pinos negrales por los cerros de Alcaduz. Me acuerdo bastante bien todavía.
>
> José Manuel Caballero Bonald, *Campo de Agramante*

· Anterior: es la narración que predice a través del sueño premonitorio, el tiempo futuro o el presente o la confesión en la que se anticipan los hechos que vamos a narrar.

> Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona.
>
> Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*

· Simultánea: es la narración contemporánea a lo que ocurre. Puede ser una carta, un diario personal, un reportaje o un informe.

· Pluralidad de narradores: en *La ruta de los Flanders,* de Claude Simon, tres soldados intentan reconstruir una historia y el desorden temporal se debe, en buena medida, a la pluralidad de narradores.

## Los lugares son parte de la ambientación

Georges Simenon dice: «¿Cómo escribo una novela? Es bien simple: pienso en un sitio en el que haya vivido y recreo el ambiente. Vivo en él. Recompongo en mi espíritu los olores, los colores, el clima. Me pregunto: ¿cómo era?, ¿qué hacía?, ¿qué pasó?».

***De mis notas***

> *No perder de vista lo periférico, el significado se encuentra a menudo en las minucias.*

La experiencia vivida se vincula a todos los espacios que en mayor o menor medida «ocupamos». De alguna manera, nos habitan, unos más que otros.

Cuenta Rainer Maria Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge,* que el joven Malte, de alguna manera su alter ego, recorre los suburbios parisinos y así descubre su forma de mirar. Rilke expresa la decadencia del mundo, centrándose en la ciudad de París. Cuenta la llegada del joven poeta a la capital francesa y su necesidad de escribir todo lo que ve para recuperar un Yo que se le escapa; se sumerge en los recuerdos de su infancia, evoca un pasado histórico y se diluye en un pasado mítico.

Tanto Rilke como Malte eligen la soledad, entre la multitud de París, como «un estado del alma» que los conduce a la introspección a través de la escritura. Tanto Rilke como Malte admiran la obra de Cézanne, Baudelaire y Flaubert, que se gestó en París.

Partiendo de lugares vividos, se construyen ciudades imaginarias que aunque se parecen al modelo real, presentan una mayor densidad, traducen estados de ánimo y las habitan unos personajes peculiares.

La vivencia experimentada en determinado ambiente, momento o lugar, que mueve nuestros sentidos y perdura en nuestra memoria, es uno de los pilares de la futura novela.

Faulkner crea Yoknapatawpha; Onetti, Santa María, similar a los poblados de la orilla del Río de la Plata; García Márquez, Macondo; Juan Benet, Región; Marina Mayoral creó Brétema y dice: «Brétema tiene cosas de mi Mondoñedo natal, y tiene el mar de Foz, y a las nieblas de Lugo donde pasé parte de la infancia, y los paseos y el aire de Santiago; y el cielo gris que veo siempre más allá del cielo de cualquiera parte del mundo. Y con los años, también se incorporaron las islas y los maravillosos atardeceres de Vigo. Es mi Galicia vivida y es la Galicia soñada y añorada desde la distancia; el paraíso perdido, el lugar que se ama, pero del que también se huye cuando los recuerdos se convierten en dolor». Añade algo que puedes tomar muy en cuenta, habla de la visión subjetiva del espacio: «En mis novelas el espacio solo se hace visible cuando los personajes lo habitan. No hay descripciones del narrador. Hay miradas desde dentro de la novela que van precisando el entorno. Por eso no hay una visión objetiva de Brétema: cambia según quien la mira, o según el momento de esa mirada».

¿Cuánto hay de autobiográfico en la Yoknapatawpha de Faulkner, en la Comala de Juan Rulfo, en la Santa María de Juan Carlos Onetti, en el París de Cortázar que se conecta en algunos casos con Buenos Aires, en la Lisboa recreada de Antonio Tabucchi, en Mágina de Muñoz Molina, entre muchísimas otras ciudades que ambientan novelas, distintas de como los folletos turísticos las pintan?

No son pocos los escritores que necesitan haber pasado por el sitio que ambienta la novela, o los que dan suma importancia a los lugares concretos en la génesis de sus personajes.

Dice William Faulkner:

> Un escritor necesita tres cosas: experiencia, observación e imaginación. Dos de ellas, y a veces una, puede suplir la falta de las otras dos. En mi caso, una historia generalmente comienza con una sola idea, un solo recuerdo o una sola imagen mental. La composición de la historia es simplemente cuestión de trabajar hasta el momento de explicar por qué ocurrió la historia o qué otras cosas hizo ocurrir a continuación. Trata de crear personas creíbles en situaciones conmovedoras, creíbles de la manera más conmovedora que pueda. Obviamente, debe utilizar, como uno de sus instrumentos, el ambiente que conoce. Yo diría que la música es el medio más fácil de expresarse, puesto que fue el primero que se produjo en la experiencia y en la historia del hombre. Pero puesto que mi talento reside en las palabras, debo tratar de expresar torpemente en palabras lo que la música pura habría expresado mejor. Es decir, que la música lo expresaría mejor y más simplemente, pero yo prefiero usar palabras, del mismo modo que prefiero leer a escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen producida por las palabras ocurre en el silencio. Es decir, que el trueno y la música de la prosa tienen lugar en el silencio.

Dicho lugar se ambienta con un entorno adecuado, con luces, objetos... Así, se produce una atmósfera particular, que si bien proviene del lenguaje empleado, de la clase de palabras, del adjetivo preciso o inexistente, de la organización de las palabras, el ámbito observado, sufrido o gozado por el autor la potencia.

Pregúntate, por consiguiente, desde dónde mirar cada lugar, qué es lo que otros no ven, ¿qué rescatar y qué eliminar?

André Mauriac dice:

> Ningún drama puede empezar a vivir en mi interior si no lo sitúo en los lugares donde he vivido. De este modo, yo tengo el poder sobre los personajes de habitación en habitación. A menudo, sus figuras me resultan indistintas, pero conozco el olor del pasillo que atraviesan, no ignoro lo que sienten, qué escuchan a tal hora del día y de la noche cuando salen del vestíbulo y avanzan hacia la escalinata. Esta necesidad me obliga a utilizar todas las casas, todos los jardines, en los que he vivido o he conocido desde mi infancia. Lo que me condena a una cierta atmósfera monótona.

Puedes situar a unos personajes imaginarios en un lugar en el que hayas estado; o a unos personajes de tu vida en un espacio imaginario.

Puedo recordar perfectamente una estación de tren de un pueblo pequeño, mal iluminada, en la que tuve un encuentro agradable, y utilizarla para desarrollar una despedida. La tienda de aceites y frutos secos en la que me llamaban la atención las etiquetas de las botellas puede ser el escenario de un crimen que allí no ocurrió.

Al revés, puedo situarme con parte de mis vivencias autobiográficas en

la escalera de incendios de una universidad en la que nunca estuve. O poner mi rabia o mi incertidumbre en un cementerio que no conozco y del cual me han hablado.

O presentar una serie de prácticas como amasar el pan, probarse un vestido, reunirse en torno a una mesa, etc. Son episodios que pueden provenir de la casa familiar sin necesidad de nombrar la casa, y en la novela estar formulados narrativamente en escenas precisas o imprecisas que crean una determinada atmósfera: mágica, cálida, inquietante, absurda, etcétera.

Jean-Claude Carrière, guionista de Buñuel, cuenta que su libro *Para matar el recuerdo* responde a una recomendación de Buñuel, que decía:

> Hay que volver a los lugares en los que uno ha vivido para matar los recuerdos. Hay que volver a los lugares donde hemos sido felices para ver cómo hemos cambiado. Hay que volver no para olvidar, sino para ver cómo va el mundo. Hay una gran confusión entre lo que es el pasado y lo que es la memoria. El pasado son hechos que realmente han sucedido, pero la memoria es un acto de hoy que siempre transforma ese pasado. La memoria está llena de mentiras y equivocaciones. No hay que matar el pasado sino los recuerdos de ese pasado. La confusión entre pasado y memoria es constante y peligrosa.

Lawrence Durrell dice:

> Los seres que aparecen en mis libros no son personas reales. Apenas hay un poco de autobiografía. La mayor parte de la autobiografía se encuentra en los lugares, los escenarios y los ambientes.

*Recupera la geografía personal*

Existe una atracción a veces tierna, morbosa u obsesiva hacia el lugar donde nacieron los antepasados.

Es el mito fundante personal, fuente primaria del material para la ficción. Conocerlo aunque resulte complicado es un proceso de investigación que cada persona enfrenta como si se tratara de una cuestión de honor. Pisar el suelo de los orígenes, la tierra de los ancestros, mueve todo tipo de fantasías sobre uno mismo. Unas veces, esa tierra ancestral se vive como un paraíso abandonado que se puede recuperar; otras, es apenas una especie de neblina como telón de fondo de la presencia de uno en el mundo. En cualquier caso, son referencias que pueden enriquecer un texto.

Muchos empiezan describiendo el lugar, la ciudad, la casa. Resulta mucho más atractivo para el lector que no solo le muestres el lugar, la casa, sino también la circunstancia del o de la protagonista en ese entorno, de modo que dicho lugar no sea ornamental sino que forme parte de la

vivencia del personaje.

Regresar al lugar de la infancia es bucear en la nostalgia. Una aldea, un pueblo, una gran ciudad, un barrio, dejan su marca indeleble en cada habitante. Retornar a ese espacio por un tiempo, si es que de allí has emigrado o te has mudado, u observarlo en profundidad, si continúas viviendo en él, es entrar en contacto con uno mismo.

Cada sitio deja una marca en la vida de uno. Haz una lista de esos lugares, y junto a cada uno apunta un elemento evocador. Ésta es mi lista, en la que predominan las casas, que ya hemos visto como motivo temático; en mi caso, son referentes afectivos, no funcionan como motivos temáticos:

> La casa de la calle Levalle, en Avellaneda: el patio y el banquito rojo.
>
> El departamento en la calle Humberto Primo: la habitación estrecha con el ojo de buey y la mesa bajo la que me escondía para leer.
>
> El hotel Dorá, en Mar del Plata: el gran comedor y la ensalada de tomates que me servía el camarero mientras mis padres insistían en servirme algún plato del buffet libre que me negaba a probar.
>
> El piso de Solís y la bomba que estalló en el edificio.
>
> La casa de tía Dorita en Villa Gesell: el ruido del mar, el viejo sillón y la conversación con mi tío Salo.
>
> La gran biblioteca de mi tío: el *Tesoro de la Juventud* y el aroma de las galletas que cocinaba mi tía en el fondo de la casa.
>
> La librería del barrio: la colección Robin Hood.
>
> La casa de Callao y Juncal, frente al Petit Callao, el café en el que solía encontrar a Borges, al que tuve de profesor de Literatura Inglesa, casi siempre en la misma mesa, y donde pasaba un rato hablando con él.

**Autocuestionario para rescatar viejas vivencias dormidas a partir del espacio**

¿Qué sé del sitio donde nací?

¿Cómo era el barrio de mi infancia?

¿En cuántos lugares he vivido?

¿Qué lugar me produce rechazo? ¿Está vinculado a otro de mi historia personal?

¿Con qué lugar sueño?

¿A qué lugar me gustaría volver?

¿Qué sitios frecuentaba con emoción?

¿Qué otros con rechazo?

¿Cómo son la casa y el barrio en los que vivo actualmente?

¿Qué le preguntaría a las casas en las que he vivido?

**Ejercicio inspirador**

1. Vuelve a uno de los sitios en que has vivido y tómate un día entero o más de un día para deambular por allí. Confecciona fichas de todo lo que encuentres en ese sitio.

2. Demórate en cada recodo durante un tiempo para permitir que fluyan las reminiscencias.

3. Ten la actitud del asesino que vuelve al lugar del crimen: para revivir la emoción.

Nick Cave en *La canción de la bolsa para el mareo* dice: «A diferencia de una canción, no tenía límites. Y eso me llevó a conectarme de otra forma con lo que escribía». Es un poema narrativo épico sobre sus viajes por Estados Unidos durante la gira del año pasado, experimenta con la poesía, la narrativa y las letras de las canciones y funde recuerdos y reflexiones sin más orden que la fuerza de las palabras escritas en las bolsas de los aviones. Las primeras, durante un trayecto a Nashville, hablan de un niño de 12 años que ve pasar un tren. «Es otra forma de expresarse, pero esto no es un libro de memorias. Me interesa más utilizar los recuerdos como algo épico y trascendental e igual que en las canciones, tuve presentes a los *beats:* ellos intentaron explicar Estados Unidos para explicarse ellos mismos».

*Las ciudades reales*

Las ciudades reales conservan el nombre, pero están vistas y recreadas desde el punto de vista del autor. Revisa esta lista y verás cómo la enfoca el novelista en cada caso:

**Barcelona,** en la «novela negra» de Manuel Vázquez Montalbán y Andreu Martín; en *El diario del ladrón,* de Jean Genet; *La Marge,* de A. P. de Mandiargues, *Larga es la noche,* de Paul Morand; *Recuento* de Luis Goytisolo; *Últimas tardes con Teresa* y *Si te dicen que caí,* de Juan Marsé, *La verdad sobre el Caso Savolta* de Eduardo Mendoza.

**Berlín,** en *El saltador del muro,* de Peter Schneider; *Infancia en Berlín,* de Walter Benjamin; *Berlín Alexanderplatz,* de Alfred Döblin; *Adiós a Berlín* de Christopher Isherwood.

**Buenos Aires,** en *Adán Buenosayres,* de Leopoldo Marechal; *Misteriosa Buenos Aires,* de Manuel Mujica Láinez; *Sobre héroes y tumbas,* de Ernesto

Sábato; *Rayuela,* de Julio Cortázar.

**Cuernavaca,** en *Bajo el volcán,* de Malcolm Lowry.

**Estambul,** en *Orient Express,* de Graham Greene.

**La Habana,** en *Tres Tristes Tigres,* de Guillermo Cabrera Infante; *Nuestro hombre en La Habana,* de Graham Greene.

**Lima,** en *La ciudad y los perros* e *Historia de Mayta,* de Mario Vargas Llosa.

**Lisboa,** en *Sostiene Pereira,* de Antonio Tabucchi.

**Madrid,** en *Fortunata y Jacinta,* de Benito Pérez Galdós.

**Marrakech,** en *Las voces de Marrakech,* de Elías Canetti; en *Makbara,* de Juan Goytisolo.

**México,** en *La región más transparente,* de Carlos Fuentes; *Baladas en el desierto,* de José Emilio Pacheco; *La casa de las mil vírgenes,* de Arturo Azuela.

**Montevideo,** en *Montevideanos,* de Mario Benedetti.

**Moscú,** en *El Maestro y Margarita,* de Mijaíl Bulgákov.

**Nueva York,** en *Desayuno en Tiffany's,* de Truman Capote; *Yonki,* de Willian Burroughs; *Manhattan Transfer,* de John Dos Passos; *Otro país,* de James Baldwin; *Cuento de hadas en Nueva York,* de J. P. Donleavy.

**París,** en *El sobrino de Rameau,* de Diderot; *Iluminaciones 2,* de Walter Benjamin; *Spleen de París,* de Charles Baudelaire; *Un encuentro peligroso,* de Ernet Jünger; *Nadja,* de André Breton; en *El campesino de París,* de Louis Aragon; en los cuentos de Cortázar, Poe, Queneau, Cioran, Sartre y Hemingway; en *Paisajes después de la batalla,* de Juan Goytisolo.

**Praga,** en las narraciones de Kafka, de Alfred Kubin, de Gustav Meyrink, de Vladimir Holan, de Jaroslav Hasek, de Jaroslav Seifert; en *La confesión,* de Arthur London; en las novelas de Milan Kundera.

**Roma,** en *Paseos por Roma,* de Stendhal; *La Romana,* de Alberto Moravia.

**San Petersburgo,** entre la Perspectiva Nevski y el Neva, es protagonista en

la novela del mismo nombre, de Andréi Biely.

**Venecia,** en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier; *La muerte en Venecia,* de Thomas Mann; *Venecias,* de Paul Morand.

**Viena,** en *La noche mil dos,* de Joseph Roth; *Juego de ojos,* de Elias Canetti; *El tercer hombre,* de Graham Greene.

## Escribe con un lenguaje sencillo y claro

Emplea diferentes formas del lenguaje (narrativo, descriptivo, reflexivo, dialogado) y usa la puntuación según tu propia respiración.

Dashiell Hammett propone este ejercicio:

> Elijan al azar a media docena de hombres cuyo trabajo cotidiano no guarde relación alguna con las palabras y háganles redactar algún párrafo. El resultado será interesante e instructivo. Pero no será ni claro ni sencillo. Las palabras que prefiere el hombre corriente son las que le permiten hablar sin tener que pensar. [...] La simplicidad y la claridad no hay que tomarlas del hombre de la calle. Son lo más difícil de obtener y el logro literario más arduo, y todo escritor que intenta conseguirlas precisa de una gran dosis de habilidad. Sencillez y claridad son las cualidades más importantes para asegurar el máximo efecto que se desee producir en el lector; y asegurar ese máximo efecto deseado es la meta principal de la literatura.

### Autocuestionario operativo

¿Empleo las palabras necesarias?

¿El léxico empleado cuenta algo, sugiere otra información además de la que da directamente, o simplemente explica? Por ejemplo, ¿hablo de una mujer «bonita» o utilizo una escena elocuente que dé a entender que es bonita en lugar de enunciarlo?

¿Abuso de determinadas palabras que reitero por comodidad?

¿Qué escenas deberían desarrollarse con frases largas?

¿Cuáles con frases cortas?

¿Las imágenes son originales? ¿Son funcionales? ¿Tengo la completa seguridad de no usar imágenes gastadas por el uso o frases hechas?

¿Están bien colocadas las repeticiones? Evita las repeticiones usando las mismas palabras (salvo que sea una muletilla para caracterizar al personaje). En cambio, si se repite un contenido con vocabulario o perspectiva diferente (redundancia) no solo puede quedar bien sino que ayuda al lector a mantener la atención y

favorece la continuidad con la parte ya leída.

## Amplía lo particular con lo universal

Pregúntate qué aspectos de tu propia biografía corren paralelos o se oponen a la historia de la sociedad, del país, del mundo. Por ejemplo, si tu historia transcurre en 1977, podrías ampliarla hablando de todo lo importante que pasó ese año, como la muerte de Elvis Presley.

Trascender lo privado, enfocarlo desde una óptica universal, es el objetivo de Danilo Kis al trabajar con su historia de vida, con lo experimentado desde su infancia que desarrolla novela tras novela. Para ello, emplea el esquema siguiente, del que puedes apropiarte:

· Parte del recuento de los hechos experimentados.

· Separa los más relevantes, que son el motor de su escritura y de su posible libro.

· Investiga ese núcleo haciéndose preguntas y a través de diversos documentos.

· Convierte el núcleo personal en universal. Marca el aspecto más abarcador de su historia personal y luego un hecho específico que lo atormentó y marcó su carrera literaria, de la siguiente manera:

> Mi escritura procede de mis ambigüedades. He vivido a caballo entre tres religiones –ortodoxa, judía y católica–, dos lenguas –el húngaro y el serbocroata–, dos países –sin contar Francia– y he conocido dos universos políticos diferentes. A los siete años de edad, en Novi Sad, que en aquella época estaba ocupada por Hungría, fui testigo de la masacre de judíos y serbios perpetrada por los fascistas húngaros. Aquel día mi padre se salvó de milagro. El milagro fue que los agujeros practicados en el hielo del Danubio a los que tiraban los cadáveres rebosaban. De esta forma tuvo una prórroga de dos años antes de ser llevado a Auschwitz, donde desapareció. Mi infancia y mi adolescencia fueron atormentadas por esa desaparición «misteriosa» y la de prácticamente toda su familia, y es el núcleo de toda mi literatura.

Pasa a la investigación:

> Mi madre era montenegrina. Mi tío por parte de madre nos hizo buscar por mediación de la Cruz Roja y nos repatrió a Cetinje, la antigua capital del pequeño reino de Montenegro. La única cosa que llevé conmigo y salvé por propia iniciativa fueron algunos documentos de la familia. Gracias a ellos me puse a investigar los orígenes de ese mecanismo de desaparición. ¿Tiene

la maldición causas humanas o divinas? ¿Quién soy yo? ¿De dónde soy? ¿Adónde voy?

Se hace preguntas que le permiten el paso de lo individual a lo universal, a partir de las cuales desarrolla el texto: «¿Quiénes somos? ¿De dónde somos? ¿Adónde vamos?».

De hecho, Amélie Nothomb traslada su tema particular al resto de la gente. Cuando le preguntan si *Una forma de vida* es una forma de vida en su vida, ella responde: «Sí. Pero no es solamente en la mía. Hoy en día mucha gente necesita correspondencia para sentir que existe». O se plantea los temas de modo plural, un tema recurrente es «la persona que se ama es la misma que nos intoxica». Así ocurre en *Estupor y temblores, Antichrista, Diario de Golondrina,* en las que campea el amor-odio. Y añade: «Porque la persona que se ama es la única persona que tiene el poder suficiente para envenenarte».

## Respetar la lógica interna te permite llegar a un buen final

Ya sabes que en la escritura se amalgaman la vida y lo que queremos de la vida y que debes descartar la posibilidad de alcanzar el reflejo mimético de la realidad: el relato no depende de una lógica externa así estés contando la historia cronológica de la llegada de tus abuelos de un país a otro y tomes todos los datos de la realidad. La lógica será interna.

Al ayudarte a comprometerte con un centro y a acotar, las operaciones anteriores (saber de qué queremos hablar, pasar de lo anecdótico a lo literario y elegir el recorte) nos conducen directamente al ajuste de la lógica interna del mundo narrado.

Por otra parte, las estrategias te señalan que debes considerar una coherencia entre la psicología de los personajes, los motivos, la historia y la mitología que envuelve su narración, de modo todo cumpla una función en torno a lo planteado en el punto anterior.

Parte de un dato real, pero toma el camino que necesites.

Por ejemplo, Juan Villoro parte de un lugar aparentemente real y lo transforma según las necesidades de la intriga narrada. Dice que sus relatos ocurren en sitios que podrían pertenecer a la realidad mexicana: una frontera de contrabandistas en el norte, un equipo de segunda división en el Caribe, una pensión en la ciudad de México, pero él los transforma en espacios de la imaginación. Por ejemplo, de manera simbólica, en el relato *La alcoba dormida,* la pensión está en una calle llamada Licenciado Verdad. Existe realmente esa calle en México, pero a él le parece sugerente que Licenciado, que es el rango que se le da a los políticos, y que es como un rango de *status* en México, se utilice para un apellido, el apellido de la

Verdad.

Enuncio lo que manifiesta Villoro como clave para convertir en literario lo real:

· Desordenar el conjunto

Algo que realmente haya ocurrido, desordenarlo para que ocurra de otro modo en la literatura. Todo esto sin llegar a lo fantástico ni a lo sobrenatural, salvo en ciertas zonas de umbral donde se confunde un poco lo real con lo fantástico.

· Resaltar ciertos detalles

Creo en el peso de los detalles insignificantes, cómo un objeto mínimo puede adquirir un valor simbólico y cómo una cuchara en una historia puede ser tan importante como la espada *Excalibur*. Este tipo de valor agregado a los objetos cotidianos me parece que puede ser muy importante en la escritura. A mí me gusta mucho y he procurado hacer una narrativa que se construye desde la visualidad y el peso significativo de los detalles.

En consecuencia, el conjunto debería desembocar de forma natural en el final, así sea con una conclusión o una información clave que, de alguna manera, alumbre lo anterior.

La conclusión puede ser alentadora (en la que el protagonista haya alcanzado su meta) o poco alentadora, y tú, autor o autora, lo habrás asumido.

En cualquier caso, ya no serás el mismo tras ese final al que has llegado en tu libro, que habrá sido un territorio para la indagación, la puesta en escena de lo que permanecía agazapado, para encontrar respuestas y reencontrarte con tu historia y con nuevas preguntas.

# 3. Buenos ejemplos de lo autobiográfico en la novela o el cuento: un mercado surtido

Casi todos los novelistas emplean su vida y sus experiencias como materia prima. Escogen, como en un mercado de productos variados, un olor, un sabor, una imagen, unas palabras que le resuenan, un episodio en movimiento, parte de la vida o apenas un incidente mínimo.

Puedes desarrollar toda la novela sobre una historia autobiográfica o tomar un aspecto.

Puedes incorporar a la vida del personaje inventado aspectos o datos de tu propia vida.

Virginia Woolf utilizó experiencias de su vida en sus libros. La temática de sus novelas procede en buena parte de allí. *Fin de viaje* es una historia sentimental entre Rachel y Terence Hewet, similar a la que ella vivió con Leonard, la protagonista y la escritora mueren. En la novela, dice: «Nunca dos personas han sido tan felices como lo hemos sido nosotros. Nadie ha amado nunca como nos hemos amado nosotros»; en su vida real, dejó una carta a su marido que dice: «No creo que dos personas pudieran ser más felices de lo que fuimos tú y yo». *Al faro* es su obra más autobiográfica. En *La señora Dalloway* volcó experiencias de sus propias enfermedades y trastornos psíquicos (en el personaje de Séptimus), su interés acerca de la condición de las mujeres, su amor por la ciudad de Londres o la devastación de la guerra.

En varias novelas de Fred Vargas, el tema de los hermanos es lo autobiográfico, la manera de funcionar como hermanos es la esencia productora de la trama, y ella cuenta el traspaso y ofrece en pocas palabras una serie de mecanismos fundamentales:

> Además de mi hermana Jo, tengo un hermano mayor, que nos lleva dos años. Me he inspirado en él, en Jo y en mí misma para la serie de los Evangelistas. No somos reconocibles pero somos nosotros. Y es nuestra manera de funcionar como hermanos.
>
> Narramos a partir de lo real pero lo desfiguramos, lo exageramos, lo miniaturizamos o le damos un carácter grotesco. Eso nos permite ver la

> realidad bajo otro prisma y comprender mejor y aceptar.
>
> No podemos transcribir una conversación tal cual, sin ordenarla, sin cortar las repeticiones, las vacilaciones, sin buscar una mayor intensidad. Si se limita a copiar lo que oiga en su magnetófono, entonces eso será ilegible. No parecerá real. Para que las cosas parezcan reales, el arte sabe cómo hay que falsificar.

Ésta es la génesis de algunas novelas y los pasos que dieron sus autores.

Hemos visto que los sueños constituyen un buen material autobiográfico.

Julio Cortázar decía que solo tenía que ordenar lo soñado que le venía dado en el sueño. Te muestro un ejemplo del modo en que llevó a cabo el traspaso en «Casa tomada». Lo escribió (y así buena parte de sus cuentos) tras una pesadilla, de este modo pudo elaborar el espanto que le produjo.

Trasladó a la ficción las resonancias, el misterio que el sueño le provocó y consiguió mantener al lector pendiente de ese misterio sin cuestionarse el modo en que ocurren los hechos, aceptando lo fantástico como real.

Así lo explica:

> Yo soñé «Casa tomada». La única diferencia entre lo soñado y el cuento es que en la pesadilla yo estaba solo. Yo estaba en una casa que es exactamente la casa que se describe en el cuento, se veía con muchos detalles, y en un momento dado escuché los ruidos por el lado de la cocina y cerré la puerta y retrocedí… en ese sonido estaba el espanto total.

En el cuento, tampoco aclara de dónde provienen los ruidos, ni por qué toman la casa ni qué peligro suponen, señala apenas un dato:

> El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación.

En el sueño, dice:

> Yo me defendía como podía, cerrando las puertas y yendo hacia atrás. Hasta que me desperté de puro espanto.
>
> Entonces yo me precipitaba a cerrar la puerta y a poner todos los cerrojos para dejar la amenaza de otro lado. Y durante un minuto me sentí tranquilo y parecía que la pesadilla volvía a convertirse en un sueño pacífico. Pero entonces de este lado de la puerta empezó de nuevo la sensación de miedo.
>
> Era pleno verano. Yo me desperté totalmente empapado por la pesadilla; era ya de mañana, me levanté, tenía la máquina de escribir en el dormitorio y esa misma mañana escribí el cuento de un tirón.

Finalmente, el lector acepta que los hermanos abandonen la casa para evitar un peligro del que no se sabe la causa y que, sin embargo, todos parecen conocer.

Las similitudes:

El protagonista del cuento repite las acciones: cierra la puerta, en lugar de abrirla y ver de qué se trata.

El escenario es el mismo: una casa en la que se oyen ruidos y susurros. El clima es el mismo: inquietante.

Las diferencias:

Las escenas. La del sueño es angustiosa, la otra es inquietante.

En el sueño está solo. En el cuento, agrega a la hermana, un elemento determinante, le permite urdir la trama.

Así llega a un final también contrario al real, de modo que le otorga un sentido a la historia: en el sueño, Cortázar no puede abandonar la casa, quiere seguir allí y resulta atrapado. Por el contrario, los protagonistas del cuento abandonan la casa a tiempo. Se van antes de que llegue… no se sabe qué, y lo hacen a pesar de tener que abandonar su paraíso.

En el sueño, avanza el sonido indefinido o la voz extraña. En el cuento se agrega la voz de la hermana que lo mantiene alerta:

> cuando Irene soñaba en alta voz yo me desvelaba en seguida. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta.

El cuento coloca esa voz de este lado de las puertas que se van cerrando y a lo desconocido se une lo familiar.

En el sueño, se va solo. En el cuento, se va con su hermana y lo que le habrá permitido superar el espanto es el hecho de abandonar la casa de la que no pudo salir en el sueño (aunque algo queda guardado bajo llave).

Relee las notas y lanza nuevas hipótesis, establece nuevas asociaciones, pero sepáralas en otro archivo para decidir si las incorporas o no más adelante, cuando estés elaborando el libro.

Pero ¿cómo trabajar en una novela completa con los elementos tomados de la autobiografía?

Como dice Mary McCarthy: «Tomo ciruelas reales y las coloco en un pastel imaginario».

Márai lo hace.

Sus evocaciones autobiográficas componen el mismo universo que se lee en sus novelas. Así:

-Sabe de qué quiere hablar. Los núcleos conflictivos de su vida son el

soporte y el motor de sus relatos ficcionales. Casi siempre, Sandor Márai habla de lo mismo y provoca el mismo efecto: la nostalgia por un mundo que se ha perdido y para el que ya no hay vuelta atrás, la manera en que cierto hecho que sucedió o debió haber sucedido en el pasado, algo que antaño se dijo o no acabó de manifestarse, regresa al cabo de los años trayendo la desolación de no saber qué hay que hacer cuando ya no queda nada por hacer.

-Establece el nudo temático y traza el hilo conductor en torno a ese nudo: el secreto, lo que no se sabe del todo, de uno mismo o de los otros. Y las confesiones, la revelación de lo que no se dijo durante tantos años. Así, *El último encuentro:* es la espera de toda una vida y un reencuentro final. *La herencia de Eszter:* es un regreso que ha tardado años y una conversación definitiva. *Divorcio en Buda:* es una reacción que se comprende muchos años después. *La amante de Bolzano:* es el intento tardío de reparar un desencuentro.

-Les otorga peso a las conversaciones que no tuvieron lugar en el momento oportuno.

-Introduce reencuentros que se producen al cabo de unos cuantos años.

-Deja entrever un antiguo rencor, la percepción de una revelación, la tensión latente en una visita cortés.

-Presenta esperas o silencios que duran décadas.

-Venganzas.

-Toma a los personajes como portavoces del sentimiento que nos queda tras una experiencia fuerte. Por ejemplo, en *La mujer justa,* son los personajes los que cuentan a un oyente pasivo su historia mediante tres monólogos que componen el libro, pero se evidencia su presencia con sus memorias y sus vivencias. A través de Judit, muestra su profundo sentimiento de la desesperanza tras la guerra.

-Asimismo, el lugar geográfico en el que ha vivido, la Europa central convulsionada, contribuye a la creación de determinados personajes, seres introvertidos algo desconcertantes; atormentados, oscuros tengan la edad que tengan y determinadas atmósferas.

Ariel Dorffman cuenta la experiencia que dio origen a su novela *Konfidenz:* «Cuando yo estaba exiliado en París, por los años 1974-1975, una de las funciones que me tocó realizar consistía en recibir a jóvenes combatientes chilenos que venían a esa ciudad camino a recibir entrenamiento en países socialistas. Lo hacían con la idea de que volverían luego a Chile.

»Era importante que en nuestro país no se supiera que esos jóvenes iban a estar recibiendo ese tipo de instrucción y resultaba por lo tanto esencial para su seguridad –y para la nuestra– que sus seres amados creyeran que ellos habían permanecido en Francia los seis meses o el año que duraba su estadía, y que no sospecharan jamás dónde habían estado

durante ese período.

»Yo los recibía y me tocaba llevar de paseo a algunas de esas personas para que entendieran en qué consistía la ciudad y para armar nosotros un itinerario falso, que engañara tanto a los seres queridos como a la posible policía secreta de la dictadura. También debía yo recibir y despachar sus cartas y, de vez en cuando, leerlas para asegurarme que no se deslizaba –desde el lugar en que estos jóvenes estaban– sugerencias que indicaran el verdadero origen de las cartas que yo redespachaba desde París.

»En esos momentos yo ya me preguntaba sobre el grado de confianza que significaba tener el destino de esa gente en mis manos. Y, por cierto, jamás traicioné a ninguno de ellos».

Y aclara que, sin embargo, el germen de la novela *Konfidenz* proviene de esa experiencia.

¿Cómo lo llevó a cabo?

Así plasmó la idea: «Dándole vueltas y vueltas durante años a la historia de un hombre en París, exiliado, con el poder sobre otro hombre que iba a esa misma ciudad y que tenía una amada en su patria. Había ahí algo central, muy crucial, que podía explorarse y hablar algún día. Qué pasaría si se diera una situación muy especial como ésta: el joven que viene a París le muestra la foto de su novia a este hombre que es su encargado. Y este hombre, o se enamora de ella inmediatamente o esta mujer resulta ser una que él conoció hace mucho tiempo y con la que él viene soñando todos los años, todos los días, todas las noches de su vida desde que tiene doce años. Pero no fue exactamente así como la escribí, sino que tuve esas ideas alternativas conjurando la situación de manera que se fuera armando como una novela de misterio».

El inicio de *Konfidenz:* «Abre con una mujer que entra a una pieza de hotel en París, suena el teléfono y le responde la voz de un hombre que lo sabe todo acerca de ella. Me parecía la situación inicial central y también que ésta se diera a través de un teléfono en la mayor parte de la novela. Por lo menos hasta la mitad es una relación telefónica, donde nosotros no podemos saber la identidad del hombre ni de la mujer».

Por qué usa el diálogo: «Fui ejercitando, por necesidad literaria, la idea de que no sabemos la época en que ellos viven ni la nacionalidad de los protagonistas. Usé una estrategia neblinosa, donde el diálogo es absolutamente claro, crispado diría, alucinante, pero los rostros están absolutamente difusos, lo mismo que la época y el lenguaje. Esta estrategia literaria era imprescindible para el tipo de búsqueda que yo quería hacer en esta novela».

Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad,* convirtió una ciudad real, Aracataca, en Macondo, nombre de una finca bananera que alcanzó a ver desde el tren en el que viajaba con su madre leyendo a Faulkner: «Esta

palabra (“macondo”) me había llamado la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero solo de adulto descubrí que me gustaba por su resonancia poética».

Con numerosos episodios vividos ha hilado García Márquez esta novela y otras. «No hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real», dice, y suele hablar de ciertos episodios nucleares como de sus mitos y que para sus primeras novelas «solía escudriñar en el pasado de la familia».

Entre sus estrategias, ha señalado que emplea:

-recuerdos falsos,

-visualizaciones de ciertos episodios como si los hubiera vivido. Por ejemplo, cuenta cómo amplió en la novela el episodio de la matanza de un número de jornaleros del banano en la estación de Aracataca y el horror con que creía haberla visto, sin lograr identificarla con ninguna versión distinta de la que había incubado en su imaginación: de siete aumentó los muertos a tres mil.

# 4. 9 pasos para escribir tu libro (desarrollados en los capítulos anteriores)

1. Saber qué parte y qué aspecto de tu vida quieres contar. Destacar idea o un hecho de tu historia vivida, uno o varios episodios reales, uno o más recuerdos, una imagen que se te repite, un personaje al que quieres revivir, la vida completa por alguna razón: indagar, demostrar, denunciar, transmitir. Para ello, deberías saber si escribes para tu círculo familiar o para el gran público lector en general, imagina el posible interlocutor ideal.

2. Acopiar previamente el material necesario recurriendo a la documentación y a las listas.

3. Recurrir a los acicates de la creatividad, encontrar así un material imprevisible y profundizar en el que más te moviliza y te conmueve.

4. Seleccionar la mirada más acertada para contar esa historia, la más idónea para vehiculizar tu idea, sabiendo que si cambia la mirada, cambia el sentido de la misma.

5. Reconocer en tu interior el tono de la voz escogida, que sepa poner el acento donde corresponde.

6. Trazar un camino entre el inicio y el final a través de un elemento que puedes tomar de las listas.

7. No decir todo en las primeras líneas sino sugerir parte de una información, como una anticipación a retomar o datos que el lector debe discernir.

8. Mostrar las conexiones de cualquier tipo entre uno y otro punto del camino aunque los lugares que se conecten sean distintos.

9. Llegar a un final inesperado, aunque sea lógico, que ilumine los hitos que quedaron en la sombra.

Una vez que hayas completado tu autoficción (aunque nunca se completa y ya podrías plantearte el tomo siguiente), sentirás que algo se ha movido en ti, tomarás tu vida en tus propias manos y, como diría Erica Jong, surgirá algo terrible: no tendrás a quién echarle las culpas.

**Eres tu propio maestro**

Para que la autoficción sea más auténtica, confía en ti. Se trata de no suponer que lo que vivimos es inferior o menos consistente que lo que viven los demás, de contar lo nuestro, nuestras propias certezas, de no demostrar nada, sino de mostrar nuestras dudas o nuestra búsqueda, seguros de que tenemos algo que decir. Puedes vivir otras vidas a través de una novela o revivir la tuya para los lectores. El personaje eres tú, trastocado por tu propia visión.

Somos como una licuadora que procesa sensaciones, percepciones, recuerdos, observaciones, emociones, deseos, imágenes, sentimientos que pasan de largo si no dejamos constancia de ellos por escrito. Pero escucha tu voz interior, a veces tapada por los ruidos externos, por las voces de los demás. Solo tú puedes saber cómo escribir tu autoficción. Eres dueño de la historia que pretendes contar y de la mirada con que la cuentes.

Alba Guías + del escritor

Silvia Adela Kohan, 2016

© de esta edición: Alba Editorial, s.l.u.
Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona
www.albaeditorial.es

Diseño: Pepe Moll de Alba
Edición en formato digital: marzo de 2016
ISBN: 978-84-9065-187-2
Conversión a formato digital: Abogal

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 ha emprendido una labor de recuperación de literatura clásica (Alba Clásica y Maior), así como de ensayo histórico, literario y memorísticos (Colección Trayectos). Asimismo, merece una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y la colección Fuera de Campo conocida por la publicación de textos de formación cinematográfica y literaria en todos sus ámbitos. También destacan sus originales y vistosos libros de cocina, así como sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, 2010. En 2012 ha incorporado a su catálogo dos nuevas colecciones, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros de los siglos xix y xix).

Consulta www.albaeditorial.es

Alba Editorial, s.l.u.
Baixada de Sant Miquel, 1 bajos
08002. Barcelona

T. 93 415 29 29
F. 93 415 74 93

info@albaeditorial.es